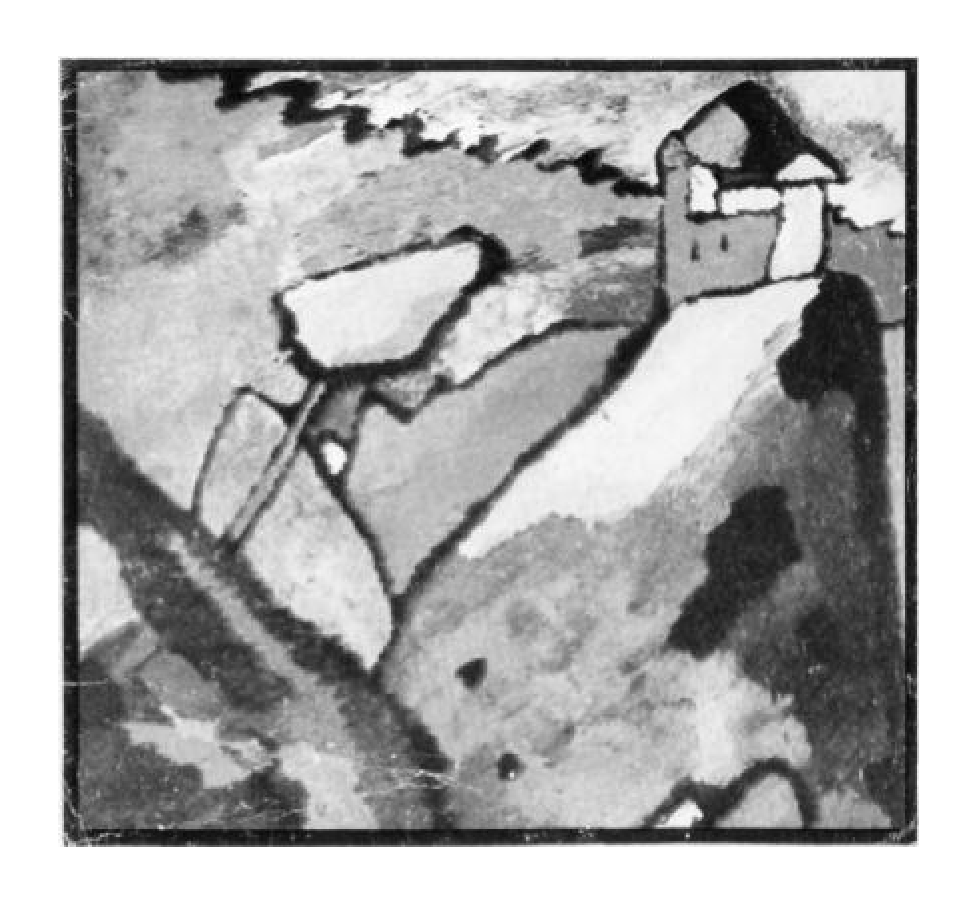
Wassily Kandinsky

de lo espiritual en el arte

la nave de los locos





Desde su mismo título, este libro de Wassily Kandinsky nos sitúa en gran medida en la formula pragmática de los expresionistas y, a la vez, nos expresa, por primera vez, la tendencia a la unificación sistemática de una teoría artística. No es casual que en lugar de una simbiosis de las artes o de su aglomeración con miras a una eficacia, se vea intervenir el concepto de la reciprocidad técnica entre ellas. *De lo espiritual en el arte* es la respuesta personal de un pintor ante las dificultades particulares de su oficio y a la necesidad de trazarse un esquema teórico en el cual apoyarse para esclarecerse a sí mismo vital y artísticamente.

PREMIA editora S.A.


la nave de los locos
la nave de los locos

Wassily
Kandinsky

de lo espiritual en el arte



Título original: *Über das Geistige der Kunst*
Traducción: *Elisabeth Palma*
Diseño de la colección: *Ascencio*

Primera edición
1979
Quinta edición
1989

ISBN 968-434-116-4

Premia editora de libros, S. A.
Tlahuapan, Puebla. (Apartado Postal
12-672 03020 México, D. F.).

Impreso y hecho *en* México
Printed and made in México

INDICE

(Nota: estas pinturas color no pertenecen a la edición original; fueron agregadas para esta edición digital).

INTRODUCCIÓN

Cualquier creación artística es hija de su tiempo y, la mayoría de las veces, madre de nuestros propios sentimientos.

Igualmente, cada periodo cultural produce un arte que le es propio y que no puede repetirse. Pretender revivir principios artísticos del pasado puede dar como resultado, en el mejor de los casos, obras de arte que sean como un niño muerto antes de nacer. Por ejemplo, es totalmente imposible sentir y vivir interiormente como lo hacían los antiguos griegos. Los intentos por reactualizar los principios griegos de la escultura, únicamente darán como fruto formas semejantes a las griegas, pero la obra estará muerta eternamente. Una reproducción tal es igual a las imitaciones de un mono.

A primera vista, los movimientos del mono son iguales a los del hombre. El mono puede sentarse sosteniendo un libro frente a sus ojos, dar vuelta a las páginas,

ponerse serio, pero el sentido de estos movimientos le es ajeno totalmente.

Hay, a pesar de esto, otra igualdad exterior de las formas artísticas que se asienta en una gran necesidad. La igualdad de la aspiración espiritual en todo el medio moral-espiritual, la aspiración hacia metas que, perseguidas primero, fueron luego olvidadas; es decir, la igualdad del sentir interno de todo un periodo puede llevar lógicamente al empleo de formas que en un periodo anterior sirvieron positivamente a las mismas aspiraciones. Así nació parte de nuestra simpatía, nuestra comprensión y nuestro parentesco espiritual con los primitivos. Como nosotros, esos artistas puros buscaron reflejar en sus obras únicamente lo esencial: la renuncia a lo contingente apareció por sí sola.

A pesar de su valor, este punto importante de unión espiritual no es más que un aspecto. Nuestro espíritu, que después de una larga etapa materialista se halla aún en los inicios de su despertar, posee gérmenes de desesperación, carente de fe. falto de meta y de sentido. Pero aún no ha terminado completamente la pesadilla de las tendencias materialistas que hicieron de la vida en el mundo un penoso y absurdo juego. El espíritu que empieza a despertar se encuentra todavía bajo el influjo de esta pesadilla. Sólo una débil luz aparece como un diminuto punto en un gran círculo negro. Es únicamente un presentimiento que el espíritu no se arriesga a mirar, pues se pregunta si la luz es sólo un sueño y el círculo negro la realidad.

Esta duda y los sufrimientos aún válidos de la filosofía materialista, separan nuestro espíritu del de los *primitivos.* Nuestro espíritu tiene una grieta, que cuando se logra tocar, produce el sonido de un fino jarrón quebrado, hallado en el fondo de la tierra. Por eso, la inclinación a lo primitivo, como la que hoy tenemos abiertamente tomada en préstamo, será de corta vigencia.

Estas dos clases de semejanzas entre el arte nuevo y las formas de etapas pasadas, son radicalmente diferentes. El primero es externo y, por lo tanto, no tiene porvenir. El segundo es espiritual y por eso lleva en sí la semilla del futuro. Tras la etapa de la tentación materialista, en la que aparentemente murió y que, sin embargo, ahora rechaza como una tentación negativa, el alma se levanta afinada por la lucha y el sufrimiento. Los sentimientos más burdos, como el miedo, la alegría, la tristeza, etc., que podrían usarse en esta etapa de tentación como contenido del arte, atraerán poco al artista. Este buscará despertar sentimientos más sutiles que en la actualidad no tienen nombre. El artista tiene una vida compleja, sutil, y la obra surgida de él originará necesariamente, en el público capaz de sentirlas, emociones tan matizadas que nuestras palabras no las podrán manifestar.

El espectador es hoy incapaz, salvo en excepciones, de tales vibraciones. Desea hallar en la obra de arte una simple imitación de la naturaleza que le sirva para algún fin práctico (el retrato en su signifi-

cado corriente, etc.), o una imitación de la naturaleza que traiga consigo cierta interpretación (pintura *impresionista*), o finalmente, *estados de ánimo disfrazados de formas naturales (lo que se llama emoción*) (1). Todas estas formas de ser auténticamente artísticas, cumplen una finalidad y son (también en el primer caso) alimento espiritual, y especialmente en el caso tercero, en el que el espectador encuentra una relación con su alma. Naturalmente, tal relación (o re-sonancia) no se queda en la superficie: el estado de ánimo de la obra puede profundizarse y modificar el estado de ánimo del espectador. En cualquier caso, estas obras evitan que el alma se envilezca y la sostienen en un determinado tono, como el diapasón con las cuerdas de un instrumento. Sin embargo, la depuración y la extensión de este tono, en el tiempo y el espacio, son unilaterales y no agotan todo el efecto posible del arte. Una construcción grande, muy grande, chica o mediana, dividida en diversas salas. Las paredes de las salas llenas de cuadros chicos, grandes, medianos. A veces miles de pinturas que reproducen por medio del color trozos de *naturaleza:* animales en luz y sombra, tomando agua, junto al agua, echados sobre la hierba; a su lado, una crucifixión realizada por un artista que no cree en Cristo; flores, figuras sentadas, caminando, paradas, a veces desnudas, muchas mujeres desnudas (algunas vistas en perspectiva desde atrás); manzanas y bandejas de plata, retrato del Consejero N; anochecer; dama en rosa: platos

volando; retrato de la baronesa X; gansos volando; dama de blanco; terneros en la sombra, con manchas de sol amarillas; retrato de su excelencia el Sr.; dama en verde. Todo esto se halla impreso en un libro; los nombres de los artistas, los nombres de los cuadros. La gente tiene estos folletos en la mano y va de un cuadro a otro, busca y lee los nombres. Luego se va, tan pobre o tan rica como entró, y se deja absorber inmediatamente por sus preocupaciones, que no tienen nada que ver con el arte. ¿Para qué vinieron? Cada cuadro guarda misteriosamente toda una vida, una vida con muchos sufrimientos, dudas, horas de entusiasmo y de luz. ¿Hacia dónde va esta vida? ¿Hacia dónde busca el alma del artista, si también se entregó en la creación? ¿Qué anuncia?

Iluminar las profundidades del corazón humano es la misión del artista, dice Schumann. *El artista es un hombre que lo sabe dibujar μ pintar todo,* dice Tolstoi.

De estas dos definiciones sobre la función del artista elegimos la segunda, pensando en la exposición descrita anteriormente; con mayor o menor habilidad, virtuosismo y energía, surgen en el cuadro objetos relacionados entre sí por medio de *pintura,* más tosca o más fina. Esta armonización del todo en el cuadro es el medio que conduce a la obra de arte. Esta es mirada con ojos fríos y espíritu indiferente. Los expertos admiran la *factura* (así como se contempla a un equilibrista), gozan la pintura (como se goza con una empanada).

Las almas hambrientas se van hambrientas.

La muchedumbre camina por las salas y encuentra las pinturas *bonitas* o *grandiosas.* El hombre que podría decir algo no ha dicho nada, y el que podría escuchar no ha oído nada.

Este estado del arte se llama *l'art pour l'art.*

La eliminación de los sonidos internos, que son el ser de los colores, la dispersión de las fuerzas del artista en la nada, es *el arte por el arte.*

A través de su habilidad, fuerza inventiva y emotiva, el artista desea la recompensa material. Satisfacer su ambición y su codicia se alza como su destino final.

A cambio de un trabajo profundo y solidario entre los artistas, aparece la lucha por estos fines materiales. Todos se lamentan de la excesiva competencia y la excesiva producción. Odio, partidismo, camarillas, intrigas y celos son los resultados de este arte materialista al que se ha robado su sentido (2). El espectador se aleja tranquilamente del artista, que no le encuentra sentido a su vida en el arte sin fines, sino que busca objetivos más importantes.

Comprender es formar y aproximar al espectador al punto de vista del artista. Ya dijimos que el arte es hijo de su tiempo. Un arte así sólo puede repetir artísticamente lo que está reflejando nítidamente la atmósfera del momento. Este arte, que no guarda ningún germen del futuro, que es sólo hijo de su tiempo y que nunca

crecerá hasta ser engendrador de futuro, es un arte castrado. Tiene escasa duración y moralmente muere en el instante en que desaparece la atmósfera que lo ha originado.

El otro arte, capaz de evolucionar, se basa también en su época espiritual, pero no sólo es eco y espejo de ella, sino que contiene una energía profética vivificadora que actúa amplia y profundamente. La vida espiritual, en la que también se halla el arte y de la que el arte es uno de sus más fuertes agentes, es un movimiento complejo pero determinado, traducible a términos simples, que conduce hacia adelante y hacia arriba. Este movimiento es el del conocimiento. Puede adoptar muchas formas, pero en el fondo mantiene siempre un sentido interior idéntico, el mismo fin.

Son oscuras las razones por las que todo movimiento progresivo y ascendente debe realizarse con el sudor de la frente con sufrimientos, malos momentos y penas. Cuando se ha concluido una etapa y se ha superado otro escollo del camino, una mano perversa e invisible arroja nuevas piedras que parecen cerrar y borrar por completo el camino por el que se andaba.

Entonces aparece un hombre parecido en todo a nosotros, pero que tiene dentro de sí una fuerza *visionaria y* misteriosa. El observa y enseña. Por momentos desea liberarse de ese don superior que a menudo es una pesada cruz. Pero no puede. A pesar de las burlas y los odios, lleva hacia adelante y hacia arriba el pesado y reacio

carro de la Humanidad que se detiene entre las piedras.

En algunas ocasiones, cuando no queda ya nada de su ser físico en la tierra, se usan todos los materiales para reproducirlo ya sea en mármol, hierro, bronce o piedra. Como si representara algo el cuerpo de estos servidores del hombre, mártires casi divinos, que despreciaron lo físico y sólo valoraron al espíritu. El recurso del mármol demuestra que una gran multitud ha llegado finalmente al lugar que en su día ocupó el ahora homenajeado.

I. EL MOVIMIENTO

Representada de manera esquemática, la vida espiritual sería un triángulo agudo dividido en partes desiguales, la menor y más aguda señalando hacia lo alto. Al ir descendiendo, cada parte se hace más ancha, grande y voluminosa.

El triángulo tiene un movimiento lento, escasamente visible, hacia delante y hacia arriba: donde *hoy* se encuentra el vértice más alto, se hallará *mañana* (3) la siguiente sección. Es decir, lo que *hoy* es comprensible para el vértice de arriba y resulta una tontería incomprensible para el resto del triángulo, mañana será razonable y con sentido para otra parte adicional de éste.

En la punta del vértice más elevado a veces se encuentra un único hombre. Su contemplación gozosa es semejante a su inconmensurable tristeza interior. Los que se hallan más cerca de él no le entienden e indignados le llaman farsante o loco. Así vivió Beethoven, insultado y solo en la

cumbre (4). ¿Cuántos años fueron necesarios para que una parte más grande del triángulo llegara al lugar en que él estuvo solo? Y a pesar del sinnúmero de monumentos ¿han llegado realmente tantos hasta esa cumbre? (5)

En todas las partes del triángulo se hallan artistas. Todo el que ve más allá de los límites de su sección es un profeta para su alrededor y colabora al movimiento del lento carro. Si, al contrario, no tiene esa aguda visión o la emplea para fines más bajos o renuncia a ella, sus compañeros de sección lo apoyarán y lo alabarán. Cuanto más amplia sea la sección y más bajo su nivel, tanto menor será la masa que entienda el discurso del artista. Naturalmente, cada parte tiene, consciente o (la mayoría de las veces) inconscientemente, hambre de pan espiritual. Este alimento se lo dan sus artistas; mañana la sección siguiente tenderá sus manos hacia el que en esa parte inferior no fue entendido.

Esta exposición esquemática no concluye la imagen completa de la existencia espiritual. Entre otras cosas, no muestra una de sus partes negativas, una gran mancha muerta y negra. Porque ocurre muchas veces que ese pan espiritual se transforma en el alimento de los que ya viven en una parte superior. Para ellos, el pan se convierte en veneno: en dosis ínfimas se comporta de tal forma que el alma desciende lentamente de una parte superior a otra inferior; ingerido en grandes dosis, el veneno lleva *a* la caída, que envía al espíritu a partes cada vez inferiores. En una de sus no-

velas, Sienkiewicz compara la vida espiritual con la natación: quien no trabaja infatigablemente y lucha sin detenerse contra el naufragio, termina por hundirse irremediablemente. Las cualidades de un ser humano, el talento (en el sentido del Evangelio), se transforman en una maldición —no únicamente para el artista que lo posee, sino para todos los que comen el pan venenoso.

El artista emplea su fuerza para satisfacer bajas necesidades; de una manera aparentemente artística ofrece un contenido impuro, atrae hacia sí los elementos débiles, los mezcla continuamente con elementos malos, engaña a los hombres y colabora a que se engañen a sí mismos, convenciendo a todos de que tienen sed espiritual y que pueden saciarla en una fuente pura. Obras así no llevan hacia arriba el movimiento, sino que lo detienen, atrasan a los elementos progresivos y extienden la peste a su alrededor.

Las épocas en que el arte no cuenta con un representante de altura, en que no se halla el pan transfigurado, son épocas de decadencia en el mundo espiritual. Las almas descienden continuamente de las partes superiores y todo el triángulo parece encontrarse inmóvil. Se diría que se mueve hacia abajo y hacia atrás. En aquellas épocas mudas y ciegas, los hombres dan una valoración excesiva al éxito exterior, se interesan únicamente en los bienes materiales y festejan como una gran proeza el desarrollo tecnológico que sólo sirve y sólo servirá al cuerpo. Las fuerzas puramente

espirituales son desestimadas o simplemente ignoradas.

Los hambrientos y visionarios son motivo de burla o considerados anormales. Las escasas almas que no se pierden en el sueño y persisten en un oscuro deseo de vida espiritual, de saber y progreso, se lamentan en medio del grosero canto del materialismo. La noche espiritual se cierne más y más. Las grises tinieblas descienden sobre las almas asustadas, y las superiores, acosadas y debilitadas por la duda y el temor, eligen algunas veces el oscurecimiento paulatino a la inmediata y violenta caída en la oscuridad total.

El arte, que entonces vive humillado, es empleado únicamente con fines materiales. Busca su realidad en la *dura materia,* pues ignora la exquisita. Los objetos, cuya reproducción piensa que es su única meta, continúan inmutables. El *qué* del arte desaparece *eo ipso.* La pregunta exclusiva que les preocupa es cómo se representa determinado objeto en relación con el artista. El arte pierde su espíritu.

El arte continúa por la senda del cómo, se especializa, los artistas son los únicos que lo entienden y que se lamentan de la indiferencia del espectador hacia él. En esos tiempos, el artista no necesita decir mucho. Resalta y sobresale por un mínimo de *diferencia,* apreciable por determinados círculos de mecenas y conocedores (¡lo que puede dar también inmensas ganancias materiales!). Un gran número de personas superficialmente capacitadas y hábiles se dirige hacia el arte con la seguridad de la

facilidad de su conquista. En cada *centro cultural* habitan millares y millares de artistas de este tipo, que únicamente buscan formas nuevas de crear millones de obras de arte sin entusiasmo, con el corazón frío y el alma dormida.

La competencia arrecia. La carrera en pos del éxito conduce a preocupaciones cada vez más externas. Grupos reducidos que casualmente han sobresalido de este caos artístico, se protegen tras sus posiciones. El público, abandonado, contempla sin entender, pierde el interés por este tipo de arte y le vuelve despreocupadamente la espalda.

A pesar de toda esta ceguera, a pesar del caos y de la carrera desaforada, el triángulo espiritual rota realmente, despacio pero con seguridad e indomable fuerza, hacia delante y hacia arriba.

Moisés, invisible, desciende de la montaña y contempla la danza alrededor del becerro de oro. Pero, a pesar de todo, lleva consigo una nueva sabiduría para los hombres.

El artista es el primero en oír sus palabras, imperceptibles para la masa, y va tras su llamado. Inicialmente de manera inconsciente y sin darse cuenta. Ya no pregunta cómo se encuentra el germen de su curación.

Aunque este *cómo* no de frutos, en la misma *diferencia* (lo que todavía llamamos *personalidad)* se encuentra una posibilidad de no ver únicamente lo duro y material en el objeto, sino lo que es menos corpóreo que el objeto de la época realis-

ta, en la que se pretendió sólo reproducirlo *tal y como es, sin fantasear* (6).

Además, este *cómo* encierra la emoción espiritual del artista y es capaz de irradiar su experiencia más sutil. El arte emprende el camino en el que más adelante hallará el perdido *qué,* que constituirá el pan espiritual del despertar que empieza. Este *qué* no es el *qué* material y objetivo de la época superada, sino un contenido artístico, el alma del arte, sin la que su cuerpo (el cómo) no puede tener una existencia plena y sana, al igual que un individuo o un pueblo.

Este qué es *el contenido que únicamente el arte puede tener,* y *que únicamente el arte puede expresar claramente con los medios que le son propios en exclusividad.*

II. EL CAMBIO DE RUMBO ESPIRITUAL

El triángulo espiritual rota con lentitud hacia delante y hacia arriba. En la actualidad una de las partes inferiores, de las más extensas, escucha las primeras consignas del *credo* materialista —desde el punto de vista religioso sus integrantes reciben variados nombres: judíos, católicos, protestantes, etc. Realmente son ateos, como aceptan sin tapujos algunos de los más osados o de los más limitados. El *cielo* está desierto. *Dios ha muerto.* Desde el punto de vista político son partidarios de la democracia popular o republicanos. El miedo, la repugnancia y el odio que tuvieron antes por estos credos políticos se han volcado en contra de la anarquía, a la que ignoran y de la que únicamente conocen el terrible nombre. Desde el ángulo económico, son socialistas. Preparan la espada de la justicia para dar a la hidra capitalista un golpe mortal y definitivo, ya que los pobladores de esta parte grande del triángulo jamás han aclarado un problema

independientemente; como siempre han sido conducidos en el carro de la Humanidad por hombres resueltos al sacrificio y superiores a ellos, ignoran todo sobre ese esfuerzo que siempre han contemplado desde una gran lejanía. Por eso creen que es muy fácil empujar y aceptan recetas que no se discuten y remedios que nunca fallan.

La parte antes descrita atrae ciegamente a la inferior a ella, aunque ésta se aferre a su antigua posición y se oponga por miedo a caer en lo desconocido y ser engañada.

Las partes superiores, aparte de ser ciegamente ateas, basan su ateísmo en sentencias ajenas (por ejemplo, la frase de Virchow, inaceptable en un científico: *He disecado muchos cadáveres y nunca he encontrado un alma*). En general, son republicanas políticamente, saben de variadas formas parlamentarias, leen los artículos editoriales de los diarios. Económicamente son socialistas de diversa índole, y defienden sus convicciones con muchas citas (desde *Emma* de Schweitzer hasta la Ley *de hierro* de Lasalle y *El Capital* de Marx, etc.).

En las partes superiores surgen otros temas, que no estaban en las señaladas hasta ahora: la Ciencia y el Arte, entre las que figuran igualmente la Literatura y la Música.

Hablando científicamente, estas personas son positivas y únicamente aceptan lo que es susceptible de pesarse y medirse. Todo lo demás, para ellos, es parte del mis-

mo nocivo disparate que fueron ayer, según ellos, las teorías *hoy demostradas.*

En el campo artístico son naturalistas que aceptan y valorizan hasta cierto límite, señalado por otros, y por lo tanto digno del mayor respeto, la personalidad, el individualismo y el temperamento artístico.

Sin embargo, en las secciones superiores, debajo del aparente orden, de la seguridad y de los infalibles principios, existe un miedo latente, una confusión, titubeos y una inseguridad como la de los pasajeros de un inmenso y seguro transatlántico cuando ven la tierra firme desaparecer en la lejanía; en alta mar se juntan negras nubes y el viento tenebroso parece convertir el agua en negras montañas. Esto es debido a su formación intelectual. No ignoran que el científico, el político, el artista que se venera hoy, ayer no era más que *un ambicioso, un charlatán o un tramposo,* centro de todas las injurias e indigno de cualquier consideración.

A medida que se asciende dentro del triángulo espiritual, este miedo y esta inseguridad se van perfilando. En primer lugar, existen siempre ojos que sepan ver, y mentes capaces de asociar. Los hombres así dotados se preguntan: si la verdad de anteayer fue sustituida por la de ayer y ésta por la de hoy, ¿no es posible también, que la de hoy sea derrocada por la de mañana? *Los* más audaces lo admiten.

En segundo lugar, hay ojos capaces de ver lo que la ciencia actual *aún no ha explicado.* Estos hombres se preguntan si la ciencia llegará algún día a resolver estos

enigmas por el camino que sigue desde hace tanto tiempo, y si será fiable su respuesta, en caso de conseguirlo.

Aquí nos encontramos también con sabios profesionales, que recuerdan cómo las Academias recibieron en su día teorías ahora indiscutibles y aceptadas por ellas mismas, y con expertos en Arte que escriben libros elogiosos y profundos sobre lo que ayer juzgaban absurdo. Con estos libros levantan unas barreras, superadas ya por el Arte, y erigen otras que, según ellos, permanecerán inmóviles y siempre válidas. En su intento no se dan cuenta de que no construyen barreras delante, sino detrás del Arte. Y en caso de percatarse de ello, escribirán nuevos libros que las lleven un poco más allá. Hasta que no comprendan que el principio externo del Arte tiene validez únicamente para el pasado y nunca para el futuro, su actividad no sufrirá cambio alguno. No hay ninguna teoría de este principio que va a regir el camino futuro que puede situarse en el reino de lo no-material. No puede cristalizarse materialmente aquello que no existe aún como materia. El espíritu que conduce al reino del futuro sólo puede reconocerse a través de la intuición (producto del talento del artista). La teoría es la luz que ilumina las leyes que han regido todo lo precedente (véase Cap. VI: teoría).

Al seguir ascendiendo, encontramos una confusión aún mayor, como si una gran ciudad firmemente construida de acuerdo con las leyes matemáticas y arquitectónicas, fuera repentinamente sacudida por una

fuerza inconmensurable. Sus habitantes viven, de hecho, en una ciudad espiritual, en la que aparecen de pronto fuerzas con las que no contaron sus arquitectos y matemáticos espirituales. Una parte de la construcción se desmorona como un castillo de naipes. Una gigantesca torre que se eleva hacia el cielo, construida sobre sus delicadas pero *inmortales* bases espirituales, yace en ruinas. Viejas tumbas se abren y espíritus olvidados surgen de ellas. En el sol levantado con tanto esmero aparecen manchas y se oscurece. ¿Dónde encontrar las reservas para la lucha contra las tinieblas?

En esta ciudad habitan también seres sordos que, atontados por una sabiduría ajena a ellos, no oirán la caída; seres cegados por la sabiduría ajena, que aseguran que su sol cada vez da más luz y pronto verán desaparecer las últimas manchas. Pero también ellos oirán y verán.

Más arriba desaparece ya aquel miedo. Allí está en marcha una intrépida labor que sacude los pilares erigidos por los hombres. Allí encontramos a los sabios profesionales que analizan una y otra vez la materia, que no temen enfrentarse a ninguna cuestión, y que, en último término, ponen en tela de juicio la misma concepción de la materia sobre la que hasta hoy descansaba todo y en la que se basaba todo el universo. La teoría de los electrones, es decir, de la materia en movimiento, que modificará por completo el concepto de materia, cuenta en la actualidad con arriesgados constructores que rebasan ampliamente los límites que impone la prudencia

y sucumben en la conquista de la nueva fortaleza de la ciencia, como soldados que se olvidan de sí mismos y se sacrifican por los demás en el asalto desesperado de una fortaleza obstinada. Pero no *hay fortaleza inexpugnable.* Por otra parte, aumenta el número de descubrimientos que la ciencia tradicionalmente saludaba con la palabra *charlatanería,* o quizá sea que tengamos más a menudo noticia de ello. Incluso los medios de información, en gran parte lacayos que obedecen tan sólo al éxito entre la masa, y que comercian con *lo que sea,* se ven obligados en ocasiones a reducir o a evitar el tono irónico de sus informaciones sobre los *milagros.* Muchos científicos, entre ellos los materialistas puros, dedican sus esfuerzos al análisis científico de fenómenos enigmáticos que ya no pueden ocultarse (7). Finalmente, aumenta el número de personas que dudan de los métodos de la ciencia materialista aplicados a la no-materia, es decir, a la materia que no alcanzan nuestros sentidos. Y así como el arte recurre a los primitivos, ellos vuelven en busca de ayuda a tiempos y métodos casi olvidados. Estos permanecen vivos entre pueblos que nosotros solemos compadecer y despreciar desde la altura de nuestros conocimientos.

Entre estos pueblos están, por ejemplo, los hindúes, quienes de vez en cuando presentan realidades misteriosas ante los sabios de nuestra cultura. Realidades que son generalmente ignoradas o rechazadas, como moscas molestas, con explicaciones excesivamente superficiales (8), La Sra.

H. P. Blawatzky ha sido seguramente la primera que, tras largas estancias en la India, ha conseguido relacionar a esos *salvajes* con nuestra cultura. De ahí parte un importante movimiento espiritual que une hoy a un gran número de personas y que incluso ha concretado esta unión espiritual en la *Sociedad Teosófica,* constituida por logias que buscan una aproximación, por medio del conocimiento interior, a los problemas del espíritu. Sus métodos, en total contraposición con los positivistas, proceden en principio de métodos pre-existentes, relativamente precisados (9).

La teoría teosófica, base del movimiento, fue formulada por Blawatzky en una especie de catecismo en el que el alumno puede encontrar las respuestas concretas del teósofo a todas sus preguntas (10). Teosofía significa, con palabras de Blawatzky, *verdad eterna* (p. 248). *El nuevo emisario de la verdad encontrará una Humanidad preparada para recibir su mensaje gracias a la sociedad teosófica: encontrará una forma de expresión con la que presentar las nuevas verdades, y una organización que de algún modo está esperando su llegada para eliminar los obstáculos materiales y las dificultades de su camino* (página 250). Blawatzky supone que en *el siglo XXI la tierra será un cielo, comparada con lo que ahora es.* Con estas palabras termina su libro. A pesar de que la tendencia de los teósofos a elaborar teorías y su alegría un tanto precipitada por dar respuesta rápida a la eterna y gran cuestión pueden inspirar un cierto escepticismo al observador, la

amplitud de este movimiento espiritual es una realidad. En el ambiente espiritual actúa como un poderoso agente que representa también una promesa de salvación para los corazones desesperados y envueltos en las tinieblas de la noche. Aparece así una mano que señala el camino y ofrece su ayuda.

Cuando la religión, la ciencia y la moral (esta última gracias a la obra demoledora de Nietzsche) se ven zarandeadas y sus bases externas amenazan con derrumbarse, el hombre aparta su vista de lo exterior y la dirige hacia sí mismo.

La literatura, la música y el arte son los sectores más sensibles y los primeros en registrar el giro espiritual de una manera real, reflejando la sombría imagen del presente, y la intuición de algo grande, todavía lejano e imperceptible para la gran masa; una gran oscuridad aparece apenas esbozada, volviéndolos sombríos. Por otro lado, se apartan del contenido sin alma de la vida actual adentrándose en temas y ambientes que dejan vía libre a los afanes y a la búsqueda no material de almas sedientas.

En el campo de la Literatura un ejemplo de ello es Maeterlinck, quien nos introduce en un mundo fantástico y más bien sobrenatural. Sus personajes (La Princesa Maleine, las Siete Princesas, Las Ciegas, etc.) no son seres humanos de tiempos pasados, como pueden se los héroes estilizados de Shakespeare, sino almas que buscan en las tinieblas con peligro de aho-

garse en ellas, y sobre los que flota una fuerza invisible y tenebrosa.

Esas tinieblas, y la inseguridad producida por la ignorancia y el temor ante ellas, constituyen el mundo de sus héroes. Maeterlinck es uno de los primeros profetas, artistas y visionarios de la decadencia. Sus obras reflejan el enrarecimiento de la atmósfera espiritual, con un poder destructor que domina y dirige, y un miedo desesperado por el camino perdido y la ausencia de un guía (11).

Maeterlinck crea esa atmósfera con medios puramente artísticos. Los medios materiales utilizados (castillos sombríos, noches de luna, pantanos, viento, lechuzas, etc.) juegan un papel simbólico y actúan como una música interior (12).

El medio principal de Maeterlinck es la palabra. *La palabra es un sonido interno* que surge parcial, o quizá esencialmente, del objeto al cual designa. Cuando no aparece el objeto mismo y sólo se oye su nombre, surge en la mente la imagen abstracta, el objeto desmaterializado, que inmediatamente despierta una *vibración* en el corazón. El árbol verde, amarillo y rojo de la pradera no es más que un caso concreto, una forma casualmente materializada, de lo que captamos en nuestro interior cuando oímos la palabra árbol. La intuición poética, el empleo adecuado de una palabra y su repetición interior dos, tres y más veces consecutivas, producen el desarrollo de su sonido interno, y pueden descubrir otras insospechadas cualidades espirituales de la palabra. Por último, la re-

petición continua de una palabra (un juego predilecto de la juventud después olvidado) hace que ésta pierda su sentido. Se puede olvidar incluso el significado abstracto del objeto designado descubriéndose el puro sonido de la palabra. Inconscientemente, este sonido puro también puede oírse en consonancia con el objeto real o con el objeto abstracto. En este último caso, el sonido puro está en primer plano y actúa directamente sobre la mente, produciendo una vibración sin *objeto* que es más compleja, yo diría más *trascendente,* que la conmoción anímica provocada por el sonido de una campana, de una cuerda, de una madera que cae, etc. Aquí se abren grandes perspectivas para la literatura del futuro. Aunque en embrión, Maeterlinck hace uso ya de este poder de la palabra, por ejemplo en Serres *chaudes.* En sus manos, una palabra aparentemente neutra llega a tener oscuras resonancias. Una palabra sencilla y habitual (por ejemplo: cabello), utilizada con el sentimiento acertado, puede ayudar a crear una atmósfera de abatimiento y desesperación. Esto es precisamente lo que hará Maeterlinck, mostrarnos de qué modo podremos comprender como una luna entre rayos, truenos y nubes son medios materiales externos que en el escenario, más aún que en la naturaleza, pueden significar lo que el coco para los niños. Los medios verdaderamente interiores no pierden su fuerza y eficacia (13). La palabra, que tiene pues dos significaciones —una primera inmediata y una segunda interna—. es el material puro

de la poesía y de la literatura, materia que sólo este arte sabe trabajar y mediante la cual se dirige al alma sensible.

Algo parecido es lo que hizo R. Wagner en el campo de la música. Su célebre *leit-motiv* pretende caracterizar al héroe no sólo mediante el vestuario, el maquillaje y los efectos luminotécnicos, sino también con un determinado y preciso motivo, es decir, con unos medios puramente musicales. El motivo es una especie de atmósfera espiritual, expresada musicalmente, que precede al héroe, es decir, que emite su espíritu (14). Los músicos más modernos, como Debussy, crean impresiones a menudo tomadas de la naturaleza y transformadas en imágenes espirituales por vía puramente musical. Es por ello que se le relaciona frecuentemente con los pintores impresionistas, aduciendo que, al igual que ellos, se sirve de un modo muy personal de los fenómenos de la naturaleza como objeto de sus creaciones. Lo cierto de esta afirmación demuestra que en nuestro tiempo las artes aprenden unas de otras y que sus objetivos son a menudo semejantes.

Sin embargo, esto no refleja exhaustivamente la importancia de Debussy. A pesar de este punto de contacto con los impresionistas, su tendencia al contenido interior es tan intensa que en sus obras se percibe sin dificultad el alma disonante de nuestro tiempo, con todos sus sufrimientos y sus trastornos nerviosos. Por otra parte, Debussy tampoco se sirve nunca, en sus obras *impresionistas,* de notas totalmente materiales, características de la música de

repertorio, sino que se limita a la significación interna de lo externo.

La música rusa (Mussorgsky) es una influencia decisiva en Debussy. No es de extrañar pues que exista un cierto parentesco entre él y los jóvenes compositores rusos, entre los que en primera línea hay que citar a Skriabin. Las obras de ambos poseen un tono interior parecido. Y un mismo defecto irrita a veces al oyente: ambos compositores abandonan repentinamente las nuevas formas musicales para caer en la tentación de la *belleza* más o menos convencional. El espectador puede sentirse realmente ofendido al verse lanzado como una pelota sobre la red que separa el bando de la *belleza* exterior del de la *belleza* interior. En ésta se entra por una imperiosa necesidad interior de renunciar a la belleza habitual. Obviamente, parece fea al que no está acostumbrado, pues el ser humano tiende en general a mantenerse en lo externo y no está fácilmente dispuesto a admitir la necesidad interior (¡especialmente hoy!). El compositor vienes Arnold Schönberg es el único que, actualmente, va por este camino de renuncia total a la belleza convencional y defiende cualquier medio que conduzca al fin de la autoexpresión. Su labor sólo es reconocida por unos pocos entusiastas. Este *charlatán, ansioso de publicidad, inepto,* dice en su Teoría de la armonía: . . .*todo acorde, toda progresión musical es posible. Pero presiento ya hoy que también aquí existen determinadas condiciones de las que depende si utilizo esta o aquella disonancia* (15).

Schönberg presiente claramente que la libertad total, medio necesario en el que ha de desenvolverse el Arte, no puede ser absoluta. A cada época le corresponde un nivel determinado de esta libertad, y ni la fuerza más genial podrá escapar de sus límites. Pero este determinado nivel ha de ser alcanzado, y de hecho se llega a él ¡a pesar de todas las resistencias que se le opongan! También Schönberg intenta agotar esta libertad, y en su camino hacia la necesidad interior ha descubierto ya verdaderas fuentes de nueva belleza. La música de Schönberg nos introduce en un nuevo terreno, en el que las vivencias musicales no son ya acústicas, sino puramente anímicas. Es el comienzo de la *música del futuro,*

En la pintura, tras la época idealista surge la tendencia impresionista que alcanzará su forma más dogmática, con objetivos puramente naturalistas. en la teoría del neoimpresionismo, que a su vez entra ya en la abstracción: su teoría (en cuanto método universal) no consiste en fijar una parte casual de la naturaleza en el lienzosino en reflejarla en toda su riqueza y todo su color (16).

Casi simultáneamente surgen tres manifestaciones completamente diferentes: 1. Rossetti, con su discípulo Burne-Jones y sus sucesores; 2. Böcklin, con su seguidor Stuck y sus sucesores, y 3. Segantini, cuyos epígonos tampoco constituyen una secuela muy digna.

He escogido precisamente estos tres nombres por considerarlos característicos de la

investigación en terrenos no-materiales. Rossetti se unió a los prerrafaelistas e intentó revivir sus formas abstractas. Böcklin se situó en el terreno de la Mitología y de la Leyenda, revistiendo a sus figuras abstractas — *a* diferencia de Rossetti— de formas corpóreas exuberantemente concretas. Segantini, el más concreto de los tres, tornaba a formas naturales que elaboraba a veces hasta el más mínimo detalle (por ejemplo, cordilleras, piedras, animales, etc.). Siempre supo crear figuras abstractas, a pesar de la evidente forma concreta, por lo cual quizá sea en realidad el más inmaterial de estos artistas.

Esos son los que buscan lo interior en lo exterior.

Cézanne, el investigador de las nuevas leyes de la forma, se planteó el problema de modo distinto, más propio de los medios pictóricos puros. Podía convertir una taza de té en un ser animado o, más bien, reconocerlo en ella.

Elevó la *nature morte* a una altura en la que las cosas exteriormente *muertas* cobraban vida. Trató los objetos como seres vivos porque poseía el don de ver en todos ellos la vida interior. Cezanne crea la expresión cromática de las cosas, su cualidad pictórica interna, insertándola en una totalidad que eleva a fórmula de resonancia abstracta, plena de armonía y a veces puramente matemática. Lo representado no es un hombre, ni una manzana, ni un árbol, sino que todos esos elementos son utilizados por el artista para crear un objeto de resonancia interior pictórica que consti-

tuya una *imagen.* Así llama también a sus obras uno de los nuevos pintores franceses más importantes, Henri Matisse, que pinta *imágenes* en las que quiere reflejar lo divino (17), para lo cual no precisa de otros medios que el objeto (persona o cosa), como punto de partida, y los medios exclusivos de la pintura: el color y la forma. Guiado por sus cualidades específicamente personales y, como buen francés, dotado de un extraordinario sentido del color, Matisse da a éste la supremacía y la importancia central. Como a Debussy, le resulta difícil prescindir de la belleza clásica: el impresionismo ha calado en él. Y así como entre sus obras hay cuadros de una gran viveza interior, impulsados por un estímulo interno, hay otros que responden únicamente a estímulos externos (¡cómo recuerdan a Manet!), que poseen principal o exclusivamente vida externa. En ellos la belleza específica de la pintura francesa, refinada, exquisita y melódica, alcanza una altura fría, más allá de las nubes.

En esta belleza convencional nunca cae el otro gran parisién, el español Pablo Picasso. Siguiendo siempre los imperativos de la autoexpresión, y a veces arrastrado por ellos violentamente, Picasso se mueve de un medio externo a otro, y aunque entre éstos medie un abismo, lo saltará sin dificultad para situarse del otro lado, ante el horror del numeroso grupo de sus seguidores, que casi habían logrado darle alcance y ahora vuelven a verse distanciados. Así surge el cubismo, último movimiento

francés, sobre el que trataremos ampliamente más adelante. El intento de Picasso consiste en llegar a lo constructivo a través de proporciones numéricas. Y en sus últimas obras (1911) llega por una vía lógica a la destrucción de lo material; no por disolución, sino por medio de la fragmentación en distintas partes y su diseminación sobre la tela. Lo curioso es que en este proceso parece querer conservar la apariencia de la materia. Picasso no retrocede ante nada; si el color le estorba para resolver el problema de la forma puramente pictórica, lo echa por la borda y pinta únicamente con marrón y blanco. Éstos problemas son en el fondo su fuerte. Son dos grandes vías hacia un gran objetivo, Matisse la del color y Picasso la de la forma.

III. LA PIRÁMIDE

Paulatinamente, las diferentes artes van encontrando su propio espacio y sus medios de expresión exclusivos.

Paradójicamente, es gracias a esta diversificación que las artes se hallen tan próximas unas de otras en los últimos tiempos, en esta hora última del cambio de rumbo espiritual.

Lo hasta ahora mencionado han sido los primeros brotes de esta tendencia hacia lo no-natural, lo abstracto, *la naturaleza* interior, que consciente o inconscientemente responde a la frase de Sócrates: *¡Conócete a ti mismo!* Conscientemente o no, los artistas vuelven su atención hacia su material propio, estudian y analizan en su balanza espiritual el valor interno de los elementos con los que pueden crear.

Esto produce espontáneamente su consecuencia natural: la comparación de los propios elementos con los de otras artes. La enseñanza más valiosa la da la música. Casi sin excepciones, la música ha sido

siempre el arte que ha utilizado sus propios medios para expresar la vida interior del artista y crear una vida propia, y no para representar o reproducir fenómenos naturales.

El artista, cuyo objetivo no es la imitación de la naturaleza, aunque sea artística, sino que lo que pretende es expresar su *mundo interior*, ve con envidia cómo hoy este objetivo se alcanza naturalmente y sin dificultad en la música, el arte más abstracto. Es lógico que se vuelva hacia ella e intente encontrar medios expresivos paralelos en su arte. Este es el origen, en la pintura actual, de la búsqueda del ritmo y la construcción matemática y abstracta, del valor dado a la repetición del color y a la dinamización de éste, etc.

La comparación entre los medios propios de cada arte y la inspiración de un arte en otro, sólo es válida si no es externa sino de principio. Es decir, un arte puede aprender de otro el modo en que se sirve de sus medios para después, a su vez, utilizar los suyos de la misma forma; esto es, según el principio que le sea propio exclusivamente. En este aprendizaje, el artista no debe olvidar que cada medio tiene una utilización idónea y que de lo que se trata es de encontrarla.

Respecto a la expresión formal, la música puede obtener resultados inasequibles para la pintura, pero, por otro lado, no tiene algunas de las cualidades de ésta. Por ejemplo, la música dispone del tiempo, de la dimensión temporal. La pintura, que carece de esta posibilidad, puede sin embar-

go presentar todo el contenido de la obra en un instante, lo cual es imposible para la música (18). Esta, externamente emancipada de la naturaleza, no necesita tomar prestadas formas externas para su lenguaje (19). Por el contrario, la pintura depende hoy casi por completo de las formas que le presta la naturaleza. Su labor consiste en analizar sus fuerzas y sus medios, conocerlos bien, como hace tiempo que los conoce la música, y utilizarlos en el proceso creativo de un modo puramente pictórico.

Al profundizar en sus propios medios, cada arte marca los límites que lo separan de los demás, y este proceso los vuelve a unir en un empeño interior común. Así se descubre que cada arte posee sus propias fuerzas, que no pueden ser sustituidas por las de otros. De este proceso de unión nacerá con el tiempo el arte que ya hoy se presiente: el verdadero arte monumental.

Todo lo que sea profundizar en los tesoros escondidos de un arte, es una valiosa colaboración en la construcción de la pirámide espiritual que un día llegará hasta el cielo.

IV. LOS EFECTOS DEL COLOR

Al contemplar una paleta llena de colores obtendremos dos resultados:

1.—Un efecto puramente físico: la fascinación por la belleza y las cualidades del color. El espectador podrá sentir o bien una satisfacción y una alegría semejantes a las del sibarita cuando disfruta de un buen manjar, o bien una excitación como la del paladar ante un manjar picante. Luego se sosiega y la sensación desaparece, como tras haber tocado hielo con los dedos. Se trata pues de sensaciones físicas que, como tales, son de corta duración, superficiales y no dejan una impresión permanente en el alma. De la misma forma que al tocar el hielo sólo se siente el frío físico y se olvida esta sensación cuando el dedo se calienta de nuevo, así desaparece el efecto físico del color al apartar la vista. Y así como la sensación física del hielo frío puede ser más penetrante, despertar sensaciones más profundas y provocar una serie de vivencias psicológicas, la impresión superficial

del color puede también convertirse en vivencia.

Los objetos habituales son los únicos que tienen efectos superficiales en una persona medianamente sensible. Los objetos que percibimos por primera vez nos producen una impresión psicológica. El niño, como todo es nuevo para él, percibe así el mundo. Ve la llama y se siente atraído por ella, al querer tocarla se quema, y le producirá miedo y respeto en lo sucesivo. Luego aprenderá que el fuego posee cualidades útiles además de las peligrosas, que elimina la oscuridad y alarga el día, que calienta y hace la comida, aparte de ser un divertido espectáculo. Tras realizar estas experiencias se sabe lo que es el fuego y este conocimiento queda integrado en la mente. El interés y la curiosidad desaparecen, y las cualidades que posee como espectáculo no encuentran más que indiferencia. Así es como el mundo va perdiendo su misterio. Sabemos que los árboles dan sombra, que los caballos y los coches corren, que los perros muerden, que la luna está muy lejos y que la imagen del espejo no es real.

A medida que el ser humano se desarrolla, aumenta el número de cualidades que atribuye *a* los objetos y los seres. Cuando se alcanza un alto nivel de desarrollo de la sensibilidad, los objetos y los seres adquieren un valor interior y, por último, hasta un sonido interno. Lo mismo sucede con el color, que cuando el nivel de sensibilidad no es muy alto únicamente produce un efecto superficial, que desaparece al desaparecer el estímulo. Aunque también

a este nivel se tenga que matizar. Por ejemplo, los colores claros atraen la vista con una intensidad y una fuerza que es mayor aún en los colores cálidos; el bermellón atrae y excita como la llama, a la que se contempla con avidez. El estridente amarillo limón duele a la vista como el tono alto de una trompeta al oído, la mirada no podrá fijarse y buscará la calma profunda del azul o el verde. En un nivel de sensibilidad superior, este efecto elemental trae consigo otro más profundo: una conmoción emocional. Entramos en la consideración de. 2.—el efecto psicológico producido por el color. La fuerza psicológica del color provoca una vibración anímica. La fuerza física elemental es la vía por la que el color llega al alma.

Cabe plantearse si este segundo efecto es realmente directo, como suponemos más arriba, o se produce por asociación. Al estar el alma inseparablemente unida al cuerpo, es posible que una conmoción psíquica provoque otra correspondiente por asociación. Por ejemplo, el color rojo puede provocar una vibración anímica parecida a la del fuego, con el que se le asocia comúnmente. El rojo cálido quizá sea excitante, hasta el punto de que puede ser doloroso, por su parecido con la sangre. El color, en este caso, recuerda a otro agente físico que produce un efecto psíquico doloroso.

Si esto fuera así, podríamos explicar sin dificultad, mediante la asociación, los efectos físicos del color no sólo sobre el sentido de la vista, sino también sobre los de-

más sentidos. Podríamos deducir, por ejemplo, que el amarillo claro produce una sensación ácida por asociación con el limón.

Sin embargo, no *es* posible generalizar este razonamiento. Respecto al sabor del color, concretamente, hay varios ejemplos en los que no se puede aplicar. Un médico de Dresde cuenta que uno de sus pacientes, al que describe como una persona *de un nivel intelectual extraordinariamente alto,* tenía la sensación de que una determinada salsa sabía *azul,* es decir, la sentía como el color azul (20). Una explicación, parecida pero diferente, sería que, precisamente en los seres más sensibles, los accesos al alma son tan directos y las impresiones sobre ésta tan inmediatas, que el sabor le alcanza inmediatamente produciendo vibraciones en las vías que la unen con otros órganos sensoriales (en este caso el ojo). Sería una especie de eco o resonancia como la que se produce en aquellos instrumentos musicales que sin ser tocados directamente vibran al unísono con otro.

Los seres tan sensibles serían como los buenos violines muy usados, que con cada ligero contacto del arco vibran en todas sus partes y partículas.

Si se acepta esta explicación, tendremos que admitir también que la vista no sólo está en relación con el sabor, sino también con todos los demás sentidos. Y así ocurre, en efecto. Algunos colores parecen ásperos y erizados, y otros son como pulidos y aterciopelados e invitan a la caricia (como el azul ultramarino oscuro, el verde óxido

de cromo, el barniz de granza). Hay colores que parecen blandos (el barniz de granza) y otros que parecen tan duros (el verde cobalto, el óxido verde-azul) que al salir del tubo ya parecen secos. Es corriente, por otra parte, la expresión *colores fragantes.*

Finalmente, la cualidad acústica de los colores es tan concreta, que a nadie se le ocurriría reproducir la impresión que produce el amarillo claro sobre las teclas bajas del piano, o describir el barniz de granza oscuro como una voz de soprano (21).

Sin embargo, esta explicación, que en el fondo está basada en la asociación, no será suficiente en algunos casos que nos parecen muy importantes. Quien haya oído hablar de la Cromoterapia sabe que la luz de color puede producir determinados efectos en el cuerpo. Se ha intentado aprovechar esta fuerza del color en el tratamiento de diversas enfermedades nerviosas, y se ha constatado que la luz roja estimula el corazón mientras que el azul puede producir una parálisis momentánea. Si se pudieran observar efectos parecidos sobre los animales, o incluso las plantas, quedaría invalidada la argumentación por asociación. Esto demuestra, en cualquier caso, que el color tiene una fuerza enorme pero poco estudiada, y que puede influir sobre el cuerpo humano en tanto que organismo físico.

La asociación, insuficiente como explicación, no nos bastará para comprender el efecto del color sobre la psique. En general, el color es un medio para ejercer una

influencia directa sobre el alma. El color es la tecla, el ojo el macuto, y el alma es el piano con sus cuerdas. El artista es la mano que, mediante una u otra tecla, hace vibrar adecuadamente el alma humana.

La armonía de los colores debe fundarse únicamente en el principio del contacto adecuado con el alma humana, es decir, en lo que llamaremos el principio de la necesidad interior.

V. EL LENGUAJE DE LAS FORMAS Y LOS COLORES

El sonido musical penetra directamente en el espíritu. Inmediatamente encuentra en él una resonancia porque el hombre *lleva la música en si mismo* (Goethe).

Todo el mundo sabe que los colores amarillo, naranja y rojo despiertan las ideas de alegría y riqueza (Delacroix) (22). Estas dos citas muestran el profundo parentesco que existe entre las artes, en especial entre la música y la pintura. En este sorprendente parentesco se basa seguramente la idea de Goethe de que la pintura tiene que encontrar su *bajo continuo.* Esta profética frase es un presentimiento de la situación en la que se encuentra la pintura en la actualidad. A partir de esta situación y por sus propios medios, la pintura evolucionará hacia el arte en sentido abstracto y alcanzará la composición puramente pictórica. Los medios que para ello dispone son el color y la forma.

La forma puede existir independientemente como representación del objeto o co-

mo delimitación puramente abstracta de un espacio o una superficie. No así el color, que no puede extenderse ilimitadamente. El rojo infinito sólo puede concebirse intelectualmente. Al oír la palabra *rojo* no hay límites en nuestra imaginación. Si fuera necesario habría que hacer un esfuerzo para imaginarlos. El rojo no visto sino concebido de modo abstracto, nos da una idea, precisa e imprecisa a la vez, con un tono puramente interior y físico *(23).* Es imprecisa porque carece de un determinado matiz del tono rojo. Pero al mismo tiempo es precisa, ya que su sonido interno está desnudo, sin tendencias adicionales hacia el calor, el frío, etc., que lo delimiten. Este sonido interno equivale al sonido de una trompeta o de un instrumento imaginado, en ausencia de los detalles concretos.

El sonido se imagina en abstracto, sin las diferencias que en él se producirían al sonar o al aire libre, o en un espacio cerrado, solo o con otros instrumentos, o producido por un postillón, un cazador, un soldado o un virtuoso.

Cuando este rojo se reproduzca en forma material (en una pintura), por una parte tendrá un tono determinado, elegido entre la serie infinita de éstos, es decir, estará caracterizado subjetivamente; en segundo lugar, deberá limitarse su superficie, y separarse de los otros colores que inevitablemente le acompañan y modifican (por delimitación y proximidad) la característica subjetiva, obteniéndose de este modo una consonancia objetiva.

La relación inevitable entre color y for-

ma nos lleva *a* la observación de los efectos que tiene esta última sobre el color. La forma, aun cuando sea completamente abstracta y se reduzca a una forma geométrica, posee en sí misma su sonido interno, es un ente espiritual con propiedades identificables a ella. Un triángulo (sin que importe que sea agudo, llano o isósceles) es uno de esos entés con su propio aroma espiritual. Al relacionarse con otras formas, este aroma cambia y adquiere matices consonantes, pero, en el fondo, permanece invariable, así como el olor de la rosa nunca podrá confundirse con el de la violeta.

Igual sucede con el círculo, el cuadrado y las demás formas (24). Es decir, como en el caso del color, hay una substancia subjetiva en una envoltura objetiva.

La relación entre forma y color se evidencia así claramente.

Un triángulo amarillo, un círculo azul, un cuadrado verde, otro triángulo verde, un círculo amarillo, un cuadrado azul, etc., son entes totalmente diferentes y que actúan de modo completamente distinto.

Determinados colores son realzados por determinadas formas y mitigados por otras. En cualquier caso, los colores agudos poseerán una mayor resonancia cualitativa en formas agudas (por ejemplo, el amarillo en un triángulo). Los colores que tienden a la profundidad, son resaltados por las formas redondas (por ejemplo, el azul por un círculo). Está claro que la disonancia entre forma y color no es necesariamente disarmónica sino que, por el contrario, abre una nueva posibilidad de armonía.

El número de colores y formas es infinito, así como las combinaciones y los efectos.

El material es inagotable.

La forma, en sentido estricto, no es más que la delimitación de una superficie por otra. Esta es una definición superficial, pero todo lo superficial encierra necesariamente un elemento interno más o menos manifiesto. Toda forma tiene pues un contenido interno *(25),* del cual es expresión. Esta es su caracterización interna. Volviendo al ejemplo del piano expuesto más arriba, sustituyamos *forma* por *color;* el artista es la mano que por medio de una u otra tecla (=forma) hace vibrar adecuadamente el alma humana. La armonía formal tiene su única base en el principio del contacto adecuado con el alma humana, antes definido como principio de la necesidad interior.

Los dos agentes citados de la forma, constituyen al mismo tiempo sus dos metas. La delimitación externa es por sí sola adecuada cuando pone de manifiesto el contenido interno de la forma de la manera más expresiva *(26).* La delimitación externa, que en este caso sirve de único medio a la forma, puede ser muy diversa.

Sin embargo, la diversidad que ofrece la forma nunca superará dos límites externos, es decir, o bien:

1° La forma tiene por objetivo recortar sobre un plano, por medio de su delimitación, un objeto material, es decir, trazar su dibujo sobre el plano, o bien

2° La forma permanece abstracta, es de-

cir, no define un objeto real sino que es una entidad totalmente abstracta. Estos entes puramente abstractos, y que como tales poseen su vida, su influencia y su fuerza propias, son el cuadrado, el círculo, el triángulo, el rombo, el trapecio y otras innumerables formas, que se hacen cada vez más complejas y pierden su denominación matemática. Todas ellas tienen carta de ciudadanía en el reino abstracto.

Entre estos extremos se halla el número infinito de formas, en las que existen ambos elementos y en las que predomina unas veces lo abstracto y otras lo concreto.

Estas formas son el tesoro del que el artista toma los elementos para sus creaciones.

Al artista no le bastan hoy las formas puramente abstractas, que resultan demasiado imprecisas. Limitarse a ellas exclusivamente implica renunciar a otras posibilidades, excluir lo puramente humano y empobrecer sus medios de expresión.

Por otra parte, en el arte no existe la forma totalmente concreta. Es imposible reproducir exactamente una forma material: quiéralo o no, el artista depende de sus ojos y de sus manos, que en este caso son más artistas que su alma, que no persigue más que un objetivo fotográfico. El artista consciente, sin embargo, no se contenta con registrar el objeto material sino que intenta darle una expresión, lo que antiguamente se llamaba idealizar, más tarde estilizar y mañana se llamará de cualquier otra manera *(27)*.

En el arte la imposibilidad, y la inutili-

dad, de copiar el objeto sin un fin concreto, y el afán de arrancarle una expresión, constituyen los puntos de partida desde los que el artista se propone objetivos puramente artísticos (es decir pictóricos), alejándose del aspecto *literario* del objeto. Este es el camino que conduce a la composición.

La composición puramente pictórica se plantea dos problemas concernientes a la forma :

1° La composición general del cuadro.

2° La creación de las diversas formas, que se interrelacionan en distintas combinaciones subordinadas a la composición general (28). De este modo, en un cuadro podrá haber diversos objetos (reales o abstractos) subordinados a una forma general y modificados de manera que encajen en ella y la creen. En tal caso, las formas individuales conservan poca personalidad, ya que sirven primordialmente a la creación de la composición general y han de ser consideradas principalmente como elementos suyos. La forma individual se construye así y no de otro modo, no porque lo exija su propio sonido interno, con independencia de la composición general, sino porque está destinada a servir de material de construcción de esa composición.

La solución del primer problema, la composición general del cuadro, constituye en este caso el objetivo principal (29).

En el arte, el elemento abstracto, que hasta hoy se ocultaba tímidamente y era apenas visible tras los afanes puramente materialistas, pasa progresivamente a un

primer plano. El desarrollo, y finalmente el predominio, del elemento abstracto es natural, porque cuanto más se renuncia a la forma orgánica, tanto más pasa a un primer plano ganando en resonancia la forma abstracta.

Pero como ya hemos dicho, el elemento orgánico permanente posee un sonido interno propio que puede ser idéntico al sonido interno del elemento abstracto dentro de la misma forma (combinación simple de los dos elementos) o puede ser de otra naturaleza distinta (combinación compleja y quizá necesariamente disarmónica). En todo caso, el elemento orgánico se hace oír dentro de la forma escogida, aunque haya sido relegado por completo. Por eso es importante la elección del objeto real. En el acorde espiritual de los dos elementos que constituyen la forma, el orgánico puede ser un apoyo del abstracto (por con- o di-sonancia), o por el contrario, puede representar un obstáculo. El objeto puede formar un sonido meramente casual, susceptible de ser sustituido por otro sin que se produzca un cambio esencial del sonido básico.

Una serie de figuras humanas, por ejemplo, forman una composición romboide. Analizándola intuitivamente nos preguntamos: ¿son absolutamente necesarias para la composición las figuras humanas o podrían cambiarse por otras formas orgánicas sin alterar el sonido básico interior de la composición?

En este segundo caso, nos hallamos ante una situación en la que el sonido del ob-

jeto no actúa como apoyo del elemento abstracto sino que le perjudica: el sonido indiferente del objeto apaga el del elemento abstracto. Efectivamente, ésa es la consecuencia no sólo lógica, sino también artística. Se trataría entonces de encontrar un objeto más acorde con el sonido interior abstracto (en consonancia o en disonancia), o simplemente adoptar una forma totalmente abstracta. Recordaremos de nuevo el ejemplo del piano, poniendo en lugar de los términos *color y forma* el término *objeto.* Todo objeto, sin excepción, ya sea creado por la *naturaleza* o por la mano del hombre, es un ente con vida propia que inevitablemente emite algún sentido. El ser humano está constantemente expuesto a estas *irradicaciones psicológicas,* cuyos efectos pueden permanecer en el *subconsciente* o pasar a la conciencia. El hombre puede evitarlos encerrándose en sí mismo. La *naturaleza,* es decir, la circunstancia exterior siempre cambiante del hombre, produce una vibración constante de las cuerdas del piano (alma) por medio de las teclas (objetos). Estos erectos, que a veces pueden parecemos caóticos, constan de tres elementos: el efecto cromático del objeto, el de su forma y el del objeto mismo, independientemente de la forma y el color. Si ahora ponemos en lugar de la naturaleza al artista dominando estos tres elementos, llegaremos a la conclusión de que también en este caso es determinante el factor de adecuación. La elección del elemento consonante en la armonía de las formas, por lo tanto, debe basarse única-

mente en el principio del contacto adecuado con el alma humana. Entonces la elección del objeto también se rige por el principio de la necesidad interior.

Cuanto menos oculto esté el elemento abstracto de la forma, más primitivo y puro sonará. Así, en una composición en la que el elemento físico no sea del todo imprescindible, puede omitirse éste total o parcialmente y sustituirse por formas puramente abstractas o por formas físicas completamente reducidas a lo abstracto. La intuición debe ser el único juez, guía y armonizador de toda integración de formas puramente abstractas. Cuanto más uso haga el artista de formas casi-abstractas o abstractas, más se familiariza con ellas, profundizando en su terreno. Lo mismo le ocurre al espectador quien, guiado por el artista, va adquiriendo conocimientos del lenguaje abstracto y acaba dominándolo.

Surge entonces la cuestión de si no sería preferible renunciar del todo a lo figurativo, desparramarlo a todos los vientos y desnudar por completo lo puramente abstracto.

Este es el problema que se presenta naturalmente y al que la exposición de la consonancia de los dos elementos (el figurativo y el abstracto) nos facilita la respuesta. Así como toda palabra que se pronuncia (árbol, cielo, hombre) produce una vibración interior, todo objeto representado en imagen la provoca también. Renunciar a esta posibilidad de provocar vibraciones equivaldría a reducir el arsenal de los propios medios de expresión. Al menos ésta

es hoy la situación. Pero además de esta respuesta actual, la cuestión planteada más arriba tiene otra: la que el arte dará siempre a todas las cuestiones que impliquen un *deber*. El arte, eternamente libre, ignora la *obligación.* El arte se opone a ella como el día a la noche. Respecto al segundo problema, el de la creación de las distintas formas destinadas a participar en la composición general, añadiremos que una forma determinada, en condiciones idénticas, suena siempre igual. Sucede, sin embargo, que las condiciones son siempre distintas, de lo cual se deducen dos conclusiones:

1. —El sonido ideal se modifica mediante su asociación con otras formas.

2.—El sonido ideal cambia, incluso bajo las mismas condiciones (en la medida en que esta fijación sea posible), cuando la forma en cuestión sufre un cambio de dirección (30).

De estas conclusiones se deduce otra: que no hay nada absoluto. La composición formal, a partir de este relativismo, dependerá, primero, de la modificación del orden de las formas; y en segundo lugar, de la modificación de cada una de las formas. Toda forma es tan sensible como una nubécula de humo: el más mínimo e imperceptible cambio en cualquiera de sus partes, la modifica esencialmente, hasta el extremo de que posiblemente sea más fácil conseguir el mismo sonido con diferentes formas que expresarlo repitiendo la misma; pues la repetición exacta es imposible. Mientras captemos la composición como una totalidad, la cuestión tiene una impor-

tancia más bien teórica. Pero cuando, por el uso de formas semiabstractas y abstractas (que no contengan una interpretación de lo figurativo), la gente adquiera una sensibilidad más fina y profunda, la cuestión tendrá cada vez mayor importancia práctica. Por una parte, aumentarán los problemas del arte, pero al mismo tiempo aumentará cualitativamente la riqueza formal de sus medios de expresión. La cuestión de la *reproducción figurativa* desaparecerá por sí sola, sustituida por otra mucho más artística: ¿hasta qué punto el sonido interno de una forma determinada está velado o descubierto? Este cambio de apreciación conducirá a su vez a un enriquecimiento aún mayor de los medios de expresión, ya que lo misterioso constituye un poderoso elemento artístico. La combinación de lo velado y lo descubierto será un nuevo posible *leit-motiv* en una composición de formas.

Sin esta evolución no sería posible la composición de formas. Quien no capte el sonido interno de la forma (de la concreta y, especialmente, de la abstracta), considerará siempre arbitrario este tipo de composición. En efecto, el movimiento aparentemente arbitrario de las formas sobre la superficie del cuadro podrá parecer un juego formal gratuito; pero también aquí rige el criterio y el principio que en todos los campos es lo único artístico y lo esencial: el principio de la necesidad interior.

Por ejemplo, si por razones artísticas *deformamos* un rostro o diferentes partes del cuerpo, nos enfrentamos no sólo con

la cuestión puramente pictórica sino también con la anatómica, que es un obstáculo para la intención pictórica e impone consideraciones de segundo orden. En nuestro caso, por el contrario, todo lo secundario desaparece automáticamente y sólo lo esencial permanece: el objetivo artístico.

Precisamente esta posibilidad de deformación, aparentemente arbitraria pero en realidad rigurosamente determinable, es el origen de infinitas creaciones puramente artísticas.

La elasticidad de las diversas formas, su transformación orgánica interna, su dinámica dentro del cuadro (movimiento), el predominio del elemento corpóreo o del abstracto en cada una de ellas, por una parte, y, por la otra, la ordenación en una composición general de los diversos grupos formales; la combinación de las formas con los grupos formales para crear la forma general de todo el cuadro; más los principios de consonancia o disonancia de todos los elementos enumerados, es decir, el encuentro de formas, la contención de una forma por otra, el empuje, la fuerza de arrastre y de disrupción de cada una, el tratamiento idéntico de grupos de formas, la combinación de elementos velados con elementos manifiestos, la combinación de lo rítmico y lo arrítmico en un mismo plano, la combinación de formas abstractas, puramente geométricas (sencillas o complejas) o geométricamente indeterminadas, la conjunción de los límites entre las formas (más o menos señalados), etc. : todos estos elementos hacen posible la existencia de un

contrapunto puramente gráfico y conducen a él, siguiendo todavía al margen del color.

El color, que por sí mismo es un material de contrapunto que encierra infinitas posibilidades, creará, junto al dibujo, el gran contrapunto pictórico con el que la pintura llega a una composición que, como Arte verdaderamente puro, se pondrá al servicio de lo divino. A esas alturas vertiginosas la lleva siempre el mismo guía infalible: *el principio de la necesidad interior.*

La necesidad interior tiene su origen en y está determinada por tres necesidades místicas:

1.—El artista, como creador, ha de expresar lo que le es propio (elemento de la personalidad).

2.—El artista, como hijo de su época, ha de expresar lo que es propio de ella (elemento del estilo, como valor interno, constituido por el lenguaje de la época más el lenguaje del país, mientras éste exista como tal).

3.—El artista, como servidor del arte, ha de expresar lo que es propio del arte en general (elemento de lo pura y eternamente artístico que pervive en todos los hombres, pueblos y épocas, se manifiesta en las obras de arte de cada artista, de cualquier nación y época y que, como elemento principal del arte, es ajeno al espacio y al tiempo). Es suficiente con penetrar en los dos primeros elementos con los ojos del espíritu, para que se nos haga patente el tercero. Entonces comprendemos que una co-

lumna *toscamente* labrada de un templo indio, está animada por el mismo espíritu que cualquier obra viva *moderna.*

Se ha hablado, y sigue la discusión sobre el factor personalidad en el arte y, con mayor frecuencia cada día, se habla del estilo del futuro. Aunque estas cuestiones sean muy importantes, vistas con una perspectiva de siglos y milenios pierden urgencia y relevancia.

Sólo el tercer elemento, lo pura y eternamente artístico, tiene vida eterna. No pierde sino que gana fuerza con el tiempo. Una escultura egipcia seguramente nos conmueve más ahora que a sus contemporáneos: las características vivas de la época y de la personalidad, al mismo tiempo que disminuían su fuerza creaban fuertes lazos con los espectadores de su tiempo. Por otra parte, cuanto mayor sea la intervención de los dos primeros elementos en una obra de arte *actual,* más fácil le será acceder al alma de sus coetáneos; y cuanto mayor sea la participación del tercer elemento, más se debilitarán los otros dos y será más difícil que acceda a ella. Por eso a veces tienen que pasar siglos hasta que el valor del tercer elemento sea captado por los hombres.

La hegemonía del tercer elemento, en una obra de arte es pues un signo de su grandeza y de la del artista.

Los tres elementos místicos enumerados, necesarios en toda obra de arte, están fuertemente trabados e interrelacionados, expresando en cualquier época la unidad de la obra. Sin embargo, los dos primeros ele-

mentos, al estar determinados por circunstancias de tiempo y lugar, mientras que el elemento pura y eternamente artístico está situado fuera del tiempo y del espacio, van formando un caparazón impenetrable. El desarrollo artístico consiste precisamente en el proceso de diferenciación que destaca lo pura y eternamente artístico de elementos que no sólo son fuerzas concomitantes sino a la vez un freno.

El estilo personal y temporal crea en cada época distintas formas concretas que, pese a sus grandes diferencias aparentes, de hecho están emparentadas de un modo tan orgánico que pueden considerarse como una sola forma: su sonido interior es común a todas ellas.

Los elementos personal y temporal son de carácter subjetivo. Toda época quiere expresarse y reflejar su vida artísticamente. El artista a su vez desea expresarse y para ello elige sólo formas que le sean espiritualmente afines.

Paso a paso se va formando el estilo de la época, es decir, una determinada forma exterior y subjetiva. Lo pura y eternamente artístico, por el contrario, es el elemento objetivo latente que se pone de manifiesto con ayuda del elemento subjetivo.

La ineludible voluntad de expresión de lo objetivo es la fuerza que llamamos necesidad interior y que hoy reclama una forma general y mañana otra distinta. Esta voluntad de expresión es la incansable y constante palanca, la fuerza que impulsa constantemente hacia adelante. El espíritu avanza y las leyes internas de la armonía

vigentes hoy, mañana serán algo externo que sólo perdura en virtud de una necesidad que se ha vuelto externa. Es evidente entonces que la fuerza espiritual interna del arte utiliza la forma actual sólo como una etapa para llegar a otras.

En resumen: el producto de la necesidad interior y, como consecuencia, la evolución del arte, son una expresión progresiva de lo eterno-objetivo en lo temporal-subjetivo.

Por ejemplo, las formas aceptadas hoy son una conquista de la necesidad interior de ayer, que se ha detenido en una cierta etapa de la liberación. Esta libertad de hoy se obtuvo por medio de la lucha y, como siempre, muchos la consideran *la última palabra.* Uno de los postulados de esta libertad limitada es que el artista puede hacer uso de cualquier forma para expresarse, siempre que permanezca en el terreno de las formas tomadas de la naturaleza. Pero este postulado, como todos los anteriores, es sólo temporal: es la expresión exterior vigente, es decir, la necesidad externa actual. Desde el punto de vista de la necesidad interior, no puede hacerse esta limitación y el artista ha de situarse sobre la base interior actual, desprovista de su limitación exterior, lo que podríamos formular así: el artista puede utilizar cualquier forma para expresarse.

Por fin vemos pues (y esto es de gran importancia para todas las épocas, especialmente para la nuestra) que lo personal, el estilo (y también accesoriamente lo nacional) no se consigue intencionalmente, y carece también de la importancia que hoy

se le atribuye. Y se hace evidente que la afinidad general de las obras, que no se debilita con el tiempo, sino que se ve potenciada, no radica en la forma, en lo externo, sino en la raíz de las raíces, en el contenido místico del arte.

La sumisión a la *escuela,* la búsqueda de la lí*nea general,* la exigencia en una obra de *principios* y de medios de expresión propios de la época, conducen por falsos derroteros, y necesariamente desembocan en la confusión, la oscuridad y el enmudecimiento.

El artista debe mostrarse ciego ante las formas *reconocidas* o *no reconocidas,* sordo a las enseñanzas y los deseos de su tiempo.

Sus ojos atentos deben dirigirse hacia su vida interior y su oído prestar únicamente atención a la necesidad interior. Entonces sabrá utilizar con la misma facilidad tanto los medios permitidos como los prohibidos.

Este es el único camino para expresar la necesidad mística. Todos los medios son sagrados, si son interiormente necesarios, y todos son sacrílegos si no brotan de la fuente de la necesidad interior.

Por otra parte, aunque hoy se teorice hasta el infinito acerca de este tema, la teoría es prematura. En el arte la teoría nunca va por delante arrastrando tras de sí a la praxis, sino que sucede todo lo contrario. En arte todo es cuestión de intuición, especialmente en sus inicios. Lo artísticamente verdadero sólo se alcanza por la intuición, y más aun cuando se inicia un camino. Aunque en la construcción gene-

ral pueda intervenir la teoría pura, el elemento que constituye la verdadera esencia de la creación no se crea ni se encuentra nunca a través de la teoría; es la intuición quien da vida a la creación. El arte actúa sobre la sensibilidad y, por lo tanto, sólo puede actuar a través de ella. Con el cálculo matemático y la especulación deductiva, aunque se basen en medidas seguras y pesos exactos, nunca se obtendrán resultados artísticos. No se pueden formular matemáticamente esas medidas, ni se encuentran esos pesos (31).

La medida y el equilibrio no están fuera sino dentro del artista, constituyendo lo que podríamos llamar su sentido del límite, su tacto artístico —cualidades innatas del artista que se potencian hasta la revelación genial gracias al entusiasmo. En este sentido hay que entender también la posibilidad de aquel *bajo continuo* en la pintura presagiado por Goethe. Por el momento sólo intuimos una gramática pictórica de este tipo; cuando se realice se basará no tanto en las leyes físicas (como se ha intentado y se insiste en intentar con el *cubismo*), sino en las leyes de la necesidad interior, que podemos calificar de anímica.

Se observa pues que en el fondo de cada pequeño problema, y en el del mayor problema de la pintura, se halla siempre el factor interior. El camino en el que nos movemos actualmente y que constituye la mayor felicidad de nuestra época, es el del despojo de lo externo (32) para oponerle su contrario: la necesidad interior. El es-

píritu, como el cuerpo, se fortalece y desarrolla con el ejercicio. El cuerpo abandonado se vuelve débil e impotente, y lo mismo le sucede al espíritu. La intuición innata del artista es un talento evangélico que no debe enterrar. El artista que no hace uso de sus dotes no es más que un esclavo perezoso.

Por lo tanto es necesario, y en ningún caso nocivo, que el artista conozca el punto de partida de estos ejercicios, que consiste en la ponderación del valor interior de su material con una balanza objetiva; es decir, en nuestro caso, en el análisis del color, que tiene que actuar sobre distintas personas.

No es necesario sumergirse en profundas y complejas matizaciones del color, sino simplemente conseguir una definición elemental de los colores simples.

Tomamos primero los colores aislados y los dejamos actuar sobre nosotros según un esquema muy simple y planteando la cuestión de la forma más sencilla posible.

Los dos principales aspectos que llaman inmediatamente la atención son:

1.—El calor o el frío del color.

2.—La claridad o la oscuridad del color.

Así pues, cada color posee cuatro tonos clave: I. caliente y 1) claro o 2) oscuro; II. frío y 1) claro o 2) oscuro.

El calor o el frío de un color viene determinado —en líneas generales— por su tendencia hacia el amarillo o el azul. Esta distinción se realiza en un mismo plano; el color conserva su tono básico, pero con un mayor o menor acento inmaterial o mate-

rial. Se trata de un movimiento horizontal que se dirige hacia el espectador cuando el color es cálido y que se aleja de él cuando es frío.

Los colores que producen el movimiento horizontal de otro color, están determinados a su vez por ese mismo movimiento, poseyendo además otro simultáneo que los distingue claramente por su efecto interior. Se constituye así la primera gran antimonia según el valor interior. La tendencia de un color al frío o al calor tiene una importancia interior enorme.

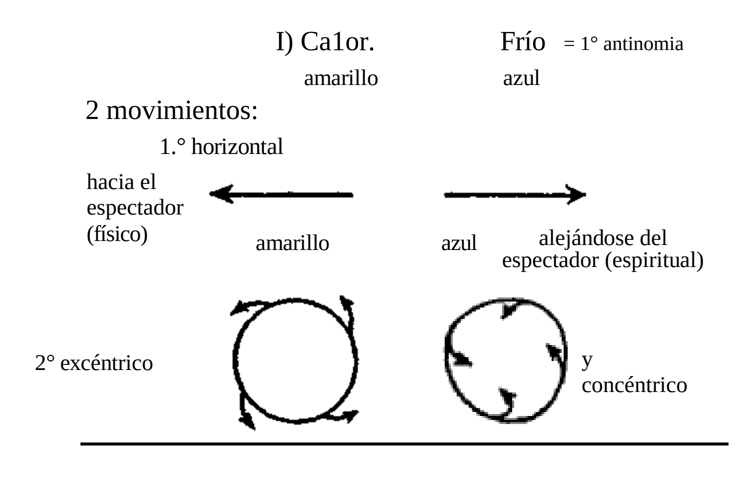
La otra gran antinomia se basa en la diferencia entre el blanco y el negro, los colores que producen la otra pareja de tonos clave: la tendencia a la claridad o a la oscuridad.

También aquí se produce un fenómeno de acercamiento o alejamiento respecto del espectador, pero ya no en forma dinámica sino más bien estática (véase el gráfico I).

El segundo movimiento del amarillo y del azul, dentro de la primera gran antinomia, es excéntrico o concéntrico (33). Si describimos dos círculos iguales y rellenamos uno de amarillo y otro de azul, podremos percibir que el amarillo irradia fuerza, adquiere un movimiento desde su centro que lo aproxima casi perceptiblemente al espectador. El azul, por el contrario, desarrolla un movimiento concéntrico (como un caracol que se introduce en su concha) que lo aleja del espectador. El primer círculo incide sobre la vista, el segundo la absorbe.

GRÁFICO I

Primera pareja de antinomias: I y II
de carácter interior como efecto anímico



II) Claro — Oscuro = 2° antinomia
blanco — negro

2 movimientos:

1° movimiento de resistencia

resistencia eterna	falta total de resistencia
y a pesar de ello	y ninguna posibilidad
posibilidad (nacimiento) blanco	negro (muerte)

2.° excéntrico y concéntrico

como amarillo y azul, pero en forma rígida

El efecto descrito se hace más intenso al incluir la diferencia de claro y oscuro: el efecto del amarillo aumenta cuanto más claro sea (es decir, cuando se le añade blanco) y el efecto del azul se potencia al oscurecerlo (mezcla con negro). Todo ello es aún más importante si observamos que el amarillo tiende de tal modo a la claridad (al blanco) que prácticamente no existe un amarillo oscuro. Existe pues un profundo parentesco físico entre el amarillo y el blanco, así como entre el azul y el negro, ya que el azul puede ser tan profundo que no se distinga del negro. Además de este parentesco físico, existe un parentesco moral, que separa profundamente por su valor interno a las dos parejas de colores (amarillo y blanco por un lado, azul y negro por el otro) mientras une estrechamente a los miembros de cada pareja (más adelante nos referiremos a la relación blanco-negro).

Si intentamos *enfriar* el amarillo (color cálido por excelencia), surge un tono verdoso y el color pierde movimiento, tanto horizontal como excéntrico, al mismo tiempo que adquiere un carácter enfermizo y abstraído, como un ser humano lleno de empuje y energía que por circunstancias externas se viera frenado y limitado. El azul, con su movimiento opuesto, frena al amarillo. Al añadir más azul, ambos movimientos antagónicos se anulan, surgiendo como resultado la inmovilidad y la quietud del verde.

Lo mismo sucede con el blanco mezclado con el negro: el color pierde su consisten-

cía y aparece el gris, que por su valor moral se asemeja al verde.

En el verde, sin embargo, se ocultan el amarillo y el azul como fuerzas latentes que pueden resurgir. El verde posee una vitalidad de la que carece por completo el gris, porque el gris está compuesto por colores que no tienen fuerza activa (dinámica), sino que poseen como una resistencia inmóvil o, más bien, una inmovilidad incapaz de oponer resistencia (como un muro tan grueso que se pierde en el infinito, o como un pozo sin fondo).

Los colores que componen el verde son activos y dinámicos, por lo que podemos establecer teóricamente, según el carácter de su movimiento, el efecto espiritual que produce. Por vía experimental, dejando al color actuar sobre nuestros sentidos, obtendremos el mismo resultado. En efecto, el primer movimiento del amarillo, un impulso hacia el espectador que puede intensificarse hasta la agresividad, y el segundo, que hace que rebase sus límites y expanda fuerza en torno suyo, son comparables a las cualidades de una fuerza material que se lance inconscientemente sobre un objeto y se derrame hacia todos lados. El amarillo, contemplado directamente en cualquier forma geométrica, inquieta al espectador, le molesta y le excita, descubre un matiz de violencia en su expresión que actúa descarada e insistentemente sobre su sensibilidad (34).

Esta peculiaridad del amarillo, que tiende siempre a los tonos más claros, puede acentuarse hasta un nivel de Fuerza y es-

tridencia insoportables para el ojo y el alma. Un amarillo potenciado de tal modo suena como una trompeta tocada con toda la fuerza, o como un tono de clarín (35). El amarillo es un color típicamente terrestre sin gran profundidad. Enfriado con azul adopta, como dijimos, un tono enfermizo. En relación con el estado de ánimo de un hombre, podría corresponder a la representación cromática de la locura; no de la melancolía o la hipocondría, sino de la locura furiosa, la rabia ciega, el delirio. El enfermo ataca a los demás, lo destruye todo y lanza sus fuerzas físicas por doquier gastándolas sin meta ni límite hasta el agotamiento. También es comparable al derroche salvaje de las últimas fuerzas estivales con la hojarasca otoñal, a la que falta el tranquilizador azul perdido en el cielo. Aparecen colores de una fuerza desenfrenada, desprovistos de la capacidad profundizadora que encontramos, por el contrario, en el azul, teóricamente en su movimiento físico (que lo aleja del espectador y lo concentra en sí mismo), y también en su actuación directa sobre el alma (bajo cualquier forma geométrica). La tendencia del azul a la profundidad hace que precisamente en los tonos oscuros adquiera su máxima intensidad y fuerza interior. Cuanto más profundo es el azul, mayor es su poder de atracción sobre el hombre, la llamada infinita que despierta en él un deseo de pureza e inmaterialidad. El azul es el color del cielo, así lo imaginamos cuando oímos la palabra *cielo.*

El azul es el color típicamente celeste

(36), que desarrolla en profundidad un elemento de quietud *(37),* y que al sumergirse en el negro adopta un matiz de tristeza inhumana (38), se hunde en la gravedad que no tiene ni puede tener fin. Al moverse hacia la claridad, poco adecuada para él, el azul se hace indiferente como el cielo alto y claro Cuanto más claro tanto más insonoro, hasta convertirse en una quietud silenciosa y blanca. En su representación musical, el azul claro correspondería a una flauta, el oscuro a an Violoncello y el más oscuro a los maravillosos tonos del contrabajo; el sonido del azul en una forma profunda y solemne es comparable al de un órgano.

El amarillo se vuelve fácilmente agudo y no puede descender a gran profundidad. El azul difícilmente lo hará y no podrá ascender a gran altura.

El equilibrio ideal, al mezclar estos dos colores tan diametralmente opuestos, está en el verde. Los movimientos horizontales se anulan mutuamente, y lo mismo sucede con los movimientos concéntrico y excéntrico. Surge la calma. Es la consecuencia lógica que teóricamente se deduce sin dificultad. El efecto directo sobre la vista y *a* través de ella sobre el alma es el mismo, hecho conocido no sólo por los médicos, especialmente los oftalmólogos. El verde absoluto es el color más tranquilo que existe: carece de dinamismo, carece de matices, ya sean de alegría, tristeza o pasión; no exige nada; no llama a nadie. La ausencia constante de movimiento es una cualidad, benéfica para los hombres y las almas can-

sadas, pero al cabo de un tiempo puede resultar aburrida. Los cuadros pintados en armonía verde lo confirman.

Así como un cuadro en tonos amarillo irradia calor espiritual, y otro en tonos azules parece irradiar frío (es decir, produce un efecto activo, pues el hombre, como elemento del universo, está creado para el movimiento constante y quizás eterno) uno verde irradia aburrimiento (el efecto es pasivo). La pasividad es pues la cualidad más característica del verde absoluto, acompañada por una especie de saturación y autocomplacencia. El verde absoluto representa en la escala de los colores lo que en la sociedad es la burguesía: un elemento inmóvil, satisfecho y limitado en todos los sentidos. El verde es como una vaca gorda, sana e inmóvil, que rumiando contempla el mundo con ojos adormilados y bobos (39) El verde es el color del verano, cuando la naturaleza ha superado la turbulenta adolescencia de la primavera, y se sumerge en una calma satisfecha (véase gráfico II).

Si el verde absoluto pierde su equilibrio y asciende al amarillo, cobra vida, juventud y alegría; con la mezcla de amarillo entra en juego una fuerza activa. Al descender en profundidad mediante la intervención del azul, adquiere un nuevo matiz: se hace grave y pensativo. También aquí se introduce un elemento activo, pero de carácter completamente diferente. Entre la claridad y la oscuridad, el verde mantiene su carácter original de indiferencia y calma, resaltando en la claridad el pri-

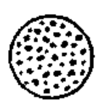
GRÁFICO II

Segunda, pareja de antinomias III
y IV de carácter físico, como
colores complementarios

III *Rojo* *Verde* = 3.ª antinomia

1 *movimiento* la antinomia I borrada espiritualmente

movimiento en sí



= movilidad en potencia.

= inmovilidad

rojo

Faltan por completo los movimientos concéntrico y excéntrico

La mezcla óptica da = gris

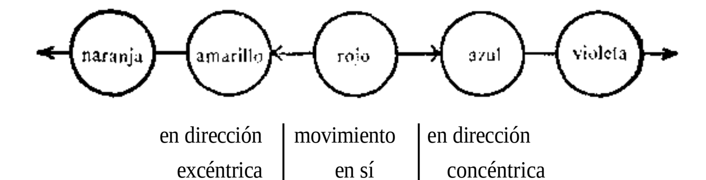
como la mezcla mecánica de blanco y negro = gris

IV *Naranja* *Violeta* = 4.ª antinomia

creada a partir de la I antinomia por

1.° elemento activo amarillo en el rojo = naranja.

2.° elemento pasivo azul en el rojo = violeta



en dirección excéntrica	movimiento en sí	en dirección concéntrica

mer rasgo y en la oscuridad el segundo, cosa natural, pues la transformación se consigue mediante el blanco y el negro.

Musicalmente se podría asociar el verde absoluto a los tonos tranquilos, alargados y semi-profundos del violín.

El blanco y el negro han sido ya definidos en líneas generales. En una caracterización más precisa, el blanco, que a veces se considera un *no-color* (gracias sobre todo a los impresionistas, que *no ven el blanco en la naturaleza)* (40) es el símbolo de un mundo en el que ha desaparecido el color como cualidad o sustancia material. Ese mundo está tan por encima nuestro que ninguno de sus sonidos nos alcanza, de él sólo nos llega un gran silencio que representado materialmente semeja un muro frío e infranqueable, indestructible e infinito. Por eso el blanco actúa sobre el alma como un gran y absoluto silencio. Interiormente suena como un no-*sonido* equiparable a aquellas pausas musicales que sólo interrumpen temporalmente el curso de una frase o de un contenido, sin constituir el cierre definitivo de un proceso. No es un silencio muerto sino, por el contrario, lleno de posibilidades. El blanco suena como un silencio que de pronto puede comprenderse.

Es la nada primigenia, la nada anterior al comienzo, al nacimiento. Quizá sea el sonido de la tierra en los tiempos blancos de la era glacial.

El sonido interior del negro es como la nada sin posibilidades, la nada muerta tras apagarse el sol, como un silencio eterno sin

futuro y sin esperanza. Musicalmente sería una pausa completa y definitiva tras la que comienza otro mundo porque el que cierra está terminado y realizado para siempre: el círculo está cerrado. El negro es apagado como una hoguera quemada; algo inmóvil como un cadáver, insensible e indiferente. Es como el silencio del cuerpo después de la muerte, el final de la vida. Exteriormente es el color más insonoro; junto a él cualquier color, incluso el de menor resonancia, suena con fuerza y precisión. No como sucede con el blanco, junto al que todos los colores pierden fuerza casi hasta disolverse, dejando un tono débil, apagado (41).

Por algo el blanco es el color de la alegría pura y de la pureza inmaculada, y el negro el de la más profunda tristeza y símbolo de la muerte. El equilibrio de ambos en una mezcla, da como resultado el gris. Un color de tal composición carecerá, evidentemente, de sonido externo y de movimiento. El gris es insonoro e inmóvil. Su inmovilidad, no obstante, es distinta a la calma del verde, que se halla entre dos colores activos y es su consecuencia. Por eso el gris es la inmovilidad desconsolada; cuanto más oscuro es, tanto más predomina la desesperanza y se acentúa la asfixia. Al darle claridad, el color respira al adquirir un cierto elemento de esperanza recóndita. Un gris así resulta de mezclar ópticamente el verde y el rojo: mezcla de la pasividad satisfecha y un poderoso fuego activo (42). El rojo, al que imaginamos como un color ilimitado y cálido,

produce el efecto interior de un color vivo e inquieto, pero no posee la ligereza desbordante del amarillo, sino una gran potencia y tenacidad.

Este ardor vibrante, esencialmente centrado en sí mismo y poco extravertido, es un signo de madurez viril (ver gráfico II).

En la práctica, este rojo ideal admite grandes transformaciones, derivaciones y diferencias; es muy rico y diverso en su forma material. . . ¡Imagínese qué gama: rojo saturno, rojo cinabrio, rojo inglés, barniz de granza, en tonos claros y oscuros! Es un color capaz de parecer cálido o frío sin por eso perder su tono fundamental (43).

El rojo cálido y claro (rojo saturno) tiene un cierto parecido con el amarillo medio (en efecto, contiene un pigmento amarillento) y da sensación de fuerza, energía, impulso, decisión, alegría, triunfo, etc. Musicalmente recuerda un sonar de trompetas acompañadas de tubas; es un sonido insistente, irritante y fuerte. En su tono medio (el cinabrio), el poderoso sentimiento del rojo gana aun en persistencia: es como una pasión incandescente y constante, como una fuerza centrada en sí misma e invencible, pero que se apaga con el azul como el hierro incandescente con el agua. Este rojo no tolera el frío, que le produce una pérdida de sonido y de sentido. O mejor dicho: su enfriamiento violento y trágico produce un tono que los pintores, sobre todo los de hoy, evitan por sucio. Lo cual es un error : la *suciedad* como representación material y como entidad concreta posee, al

igual que cualquier otra, su propio sonido interior. Luego es tan injusta y unilateral la pretensión de evitar la *suciedad* en la pintura actual, como lo fue ayer el miedo al color puro. No hay que olvidar que todos los medios que nazcan de la necesidad interior son puros. En tal caso, la suciedad externa sería interiormente pura, así como, en general, la pureza externa suele ser interiormente sucia. En relación con el amarillo, el rojo saturno y el rojo cinabrio tienen un carácter similar, pero su impulso hacia el espectador es mucho menor: el rojo arde, pero en sí mismo, careciendo casi por completo del carácter demencial del amarillo. Quizá por eso sea preferido al amarillo. La ornamentación primitiva y popular lo utiliza mucho; también es muy corriente su presencia en los trajes populares, en los que resalta, sobre todo al aire libre, como color complementario del verde. Aislado, este rojo tiene un carácter ante todo material y muy activo, poco propicio, como el amarillo, a profundidades. Sólo situado en un medio superior, el rojo adquiere un sonido más profundo. Su oscurecimiento con el negro es peligroso porque un negro muerto apaga su fuego y lo reduce al mínimo. Así es como surge el marrón, color chato y duro, capaz de poco movimiento, y en el que la resonancia del rojo se reduce a un bullir apenas perceptible. Pero a pesar de su débil sonido exterior, el marrón produce un poderoso sonido interno. La utilización adecuada del marrón crea una belleza interior indescriptible: la retardación. Si el rojo cinabrio suena como

la tuba, el marrón puede compararse con el redoble del tambor.

Como todo color básicamente frío, un rojo como, por ejemplo, el barniz de granza, puede adquirir gran hondura (especialmente con barniz). Su carácter varía considerablemente: puede aumentar la sensación de brasa mientras que desaparece paulatinamnte el elemento activo. Pero éste no llega a desaparecer por completo, como en el caso del verde oscuro, sino que permanece latente, como algo que se retira pero sigue al acecho y es capaz de dar un salto salvaje. Ahí reside precisamente la gran diferencia entre el rojo y el azul profundo: el rojo conserva algo corpóreo incluso en esta variante, recordando a los apasionados tonos medios y bajos del violoncello. El rojo frío claro tiene un mayor valor puramente corpóreo, con un sonido de pura alegría juvenil, como una muchacha joven, fresca y pura. Esta imagen puede expresarse musicalmente con los tonos altos, claros y vibrantes del violín (44). Las mujeres jóvenes tienen gran predilección por este color, que sólo se intensifica si se mezcla con blanco.

El rojo cálido, intensificado por un amarillo afín, produce el naranja. Debido a esta mezcla el movimiento concéntrico del rojo se convierte en un movimiento de irradiación que lo desparrama por su entorno. El rojo, que juega un importante papel en el naranja, hace que éste conserve un matiz grave. Recuerda a una persona tan convencida de sus fuerzas que despierta una sensación de salud. Su sonido semeja el de

la campana de una iglesia llamando al Ángelus, o el de un barítono potente, o una viola, interpretando un largo.

Así como el naranja aparece cuando el rojo se acerca al espectador, el violeta surge al alejarse el rojo por medio del azul. El violeta tiende a alejarse del espectador. El rojo subyacente ha de ser frío, ya que su calor no hay modo de mezclarlo con el frío del azul; lo mismo sucede en el terreno espiritual.

El violeta es pues un rojo enfriado, tanto en sentido físico como psíquico, por eso tiene algo de enfermizo, apagado (como la escoria) y triste. No sin razón se considera que es un color adecuado para vestidos de ancianas. Los chinos lo utilizan como color de luto. El violeta recuerda al sonido del corno inglés o de la gaita y, cuando es profundo, a los tonos bajos de los instrumentos de madera (por ejemplo, al fagot) (45).

Los dos últimos colores mencionados como resultantes de combinar el rojo con amarillo o con azul, tienen un equilibrio inestable. Al mezclarlos observamos la tendencia a perder el equilibrio. Es la impresión que da un equilibrista que constantemente tiene que tomar precauciones balanceándose hacia ambos lados. ¿Dónde comienza el naranja y dónde terminan el amarillo y el rojo? ¿Dónde está el límite del violeta, qué es exactamente lo que le separa del rojo o del azul? (46) El naranja y el violeta forman la cuarta y última antinomia en el reino de los colores simples y primitivos; desde una óptica fí-

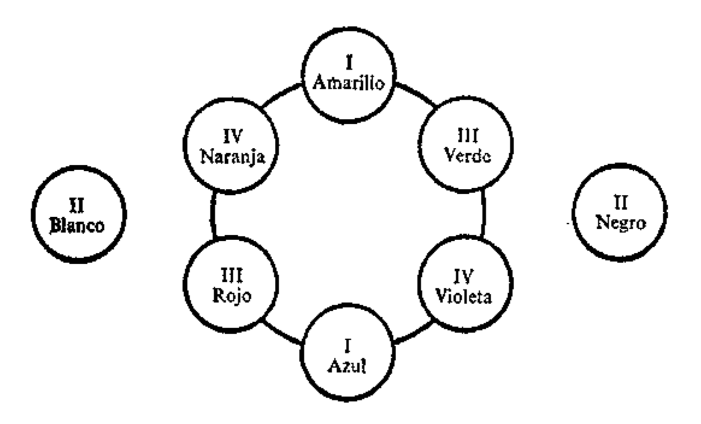
sica son colores complementarios, como los de la tercera antinomia (rojo y verde) (véase gráfico II).

Los seis colores que aparejados constituyen las tres grandes antinomias, forman un gran círculo, como una serpiente que se muerde la cola (símbolo del infinito y de la eternidad). A izquierda y derecha se abren las dos grandes posibilidades de silencio: la muerte y el nacimiento (véase gráfico III).

Es evidente que las definiciones dadas de los colores simples son muy aproximadas y provisionales, así como los sentimientos que hemos mencionado para expresarlos (alegría, tristeza, etc.). Estos sentimientos no son más que determinados estados anímicos. Pero los tonos de los colores, al igual que los musicales, son de naturaleza más matizada, despiertan vibraciones anímicas mucho más sutiles que las que se pueden expresar con palabras. Cada tono encontrará con el tiempo su expresión en palabras, pero siempre queda un residuo no expresado por ellas, que no constituye un rasgo accesorio sino precisamente lo esencial. Por eso las palabras nunca pasarán de ser meros indicadores, etiquetas externas de los colores. En la imposibilidad de sustituir la esencia del color por la palabra u otro medio radica la posibilidad del arte monumental. En este se realiza una entre las múltiples y ricas combinaciones posibles, basadas precisamente en lo que acabamos de constatar. En el arte monumental un mismo sonido interior puede ser expresado por distintas artes

GRÁFICO III

Las antinomias como un anillo entre dos polos
= la vida de los colores simples entre nacimiento y muerte



(los números romanos significan las parejas de antinomias)

en el mismo instante; cada una, además de contribuir al efecto global, expresará el suyo propio, dando una mayor fuerza y riqueza al sonido interior general. O puede predominar la contradicción entre diversos artes sobre el fondo de otros contrastes, etc. Se afirma a menudo que la posibilidad de sustituir un arte por otro (por ejemplo, por la palabra o la literatura) rebate la necesidad de las diferentes artes. Pero no es así pues, como ya hemos dicho, no es posible la repetición de un sonido por medio de artes distintas. Y aunque fuera posible, tal repetición tendría, al menos exteriormente, otro color. Aun suponiendo que tampoco fuera éste el caso, es decir, si la repetición del mismo sonido por diversos medios artísticos realmente consiguiera el mismo efecto (interno y externo) con toda exactitud, tal repetición en sí misma tendría siempre un valor. La repetición de unos mismos sonidos y su acumulación densifica la atmósfera espiritual precisa para el desarrollo de ciertos sentimientos (incluso los más sutiles), del mismo modo que determinados frutos exigen la atmósfera densa del invernadero para su maduración.

Un ejemplo aproximado lo constituye el ser humano: la repetición de ciertos actos, pensamientos o sentimientos acaba por impresionarle profundamente, aunque no sea capaz de asimilar intensamente el sentido de acciones diversas, así como las primeras gotas de lluvia no penetran en una tela densa.

Pero la atmósfera espiritual no la forma sólo lo que se refleja en este ejemplo

plástico. Espiritualmente es como el aire, que puede estar limpio o cargado de diversos elementos. No sólo las acciones que se observan y los pensamientos y sentimientos que se expresan, sino también las acciones escondidas que los demás ignoran, los pensamientos inarticulados, los sentimientos no expresados (es decir, la vida interior del ser humano), son también elementos de esa atmósfera espiritual. Suicidios, asesinatos, violencia, pensamientos indignos y bajos, odio, enemistad, egoísmo, envidia, *patriotismo,* partidismo, son entidades espirituales, elementos del espíritu que crean esa atmósfera (47). Y por otro lado, el espíritu de sacrificio y ayuda, los pensamientos puros y excelsos, el amor, el altruismo, la generosidad, la humanidad, la justicia, son también entes espirituales que exterminan a los primeros como el sol destruye a los microbios y deja una atmósfera limpia (48).

Otra repetición (más compleja) es aquella en la que participan diferentes elementos en forma distinta. En nuestro caso las distintas artes en el arte monumental, en el que se suman y realizan. Esta forma de repetición es aún más poderosa debido a que las diversas naturalezas humanas reaccionan de modo diferente ante cada medio artístico: sobre unas actúa la forma musical (que, con muy pocas excepciones, actúa sobre todas), sobre otras la pictórica, y sobre las demás la literaria, etc. A esto hay que añadir que las fuerzas ocultas en las diversas artes son en el fondo distintas, de modo que intensifican en la misma perso-

na el efecto que producen, aunque cada arte trabaje aisladamente y por su cuenta. A partir de esta actividad indefinible de cada color aislado, se armonizan distintos valores. Cuadros y mobiliarios completos reciben un tono determinado, escogido por imperativos artísticos. La penetración de un tono cromático o la fusión de dos colores por la vecindad que los mezcla, constituyen a menudo la base sobre la que se erige la armonía cromática. De todo lo dicho sobre el efecto de los colores y acerca de nuestra época llena de preguntas, intuiciones e hipótesis y, por lo tanto, de contradicciones (recordemos las secciones acerca del triángulo), es fácil deducir que precisamente nuestra época admite con dificultad una armonización a base de los diversos colores. Escuchamos las obras de Mozart con envidia y simpatía no exentas de melancolía. En el caos de nuestra vida interior significarán una pausa agradable, un consuelo y una esperanza, pero las oímos como sonidos de otro tiempo, pasado y en el fondo extraño. Nuestra armonía consiste en lucha de sonidos, falta de equilibrio, principios que se derrumban, redobles de tambor inesperados, grandes preguntas, impulsos aparentemente insensatos, empuje desgarrado y nostalgia, cadenas y lazos retos que se entrelazan, contradicciones y contrastes. La composición basada en esta armonía constituye una yuxtaposición de formas cromáticas y gráficas independientes que se sitúan fuera de la necesidad interior formando una totalidad llamada comúnmente cuadro.

Sólo las partes aisladas importan: todo lo demás (incluso la conservación del elemento figurativo) es secundario, es sonido accesorio.

Lógicamente, este principio también influye en la combinación de colores. De acuerdo con este principio de la antilógica se combinan colores que durante largo tiempo fueron considerados disarmónicos. Por ejemplo, el rojo y el azul, colores que físicamente no tienen ningún punto de contacto, pero que precisamente por su profunda oposición espiritual constituyen hoy las armonías más eficaces e idóneas. Esta armonía se basa ante todo en el principio del contraste, que en todas las épocas ha sido un principio rector del arte. Nuestro contraste, sin embargo, es interior y excluye cualquier ayuda, considerada como un estorbo superflue de otros principios de la armonía.

Es curioso que fuera precisamente la combinación de rojo y azul una de las preferidas de los primitivos (primitivos alemanes, italianos, etc.) y que se conservara en las formas artísticas procedentes de aquella época (por ejemplo, el arte sacro popular) (49). En estas obras de arte pictórico y plástico vemos muchas veces a la Virgen representada con vestido rojo y manto azul. Como si el artista pretendiera simbolizar la gracia divina que envuelve al ser humano cubriendo su humanidad con el manto de la divinidad. De nuestra definición de la armonía se deduce que, *hoy* más que nunca, la necesidad interior exi-

ge un inmenso arsenal de medios de expresión.

Las combinaciones *permitidas* y *prohibidas*, el choque de colores, el predominio de un color sobre otros o de éstos sobre aquél, el realce de un color por otro, la definición de la mancha cromática o su disolución uniforme y multiforme, la retención de la mancha cromática que se resuelve por medio de límites gráficos, el movimiento de la mancha que cruza esos límites, la fusión, la delimitación estricta, etc., son parte de una infinita serie de posibilidades estrictamente pictóricas (=cromáticas). La renuncia a lo figurativo —uno de los primeros pasos hacia el reino abstracto— equivalía, en un sentido gráfico-pictórico, a la renuncia a la tercera dimensión: es decir, a concebir el *cuadro* como pintura sobre una superficie. Se excluyó el modelaje, acercando el objeto real al objeto abstracto, lo cual significó un progreso. Pero automáticamente las posibilidades de la pintura quedaban reducidas a la superficie real del lienzo: la pintura adquirió un carácter evidentemente material, al mismo tiempo que esa reducción traía consigo una limitación de sus posibilidades.

Los intentos de liberarse de ese materialismo y esa limitación, junto a la tendencia hacia la composición, condujeron de un modo natural a prescindir de la superficie. Los artistas intentaron situar el cuadro sobre una superficie ideal que debían crear frente a la superficie material del lienzo (50). La composición triangular condujo luego a la composición con triángulos

plásticos tridimensionales, es decir, con pirámides (lo que se llama cubismo). Sin embargo, pronto aparecieron también los efectos de una inercia que se centró precisamente en esta fórmula llevándola a un empobrecimiento de sus posibilidades, resultado inevitable de la utilización externa de un principio nacido de la necesidad interior. Precisamente respecto a este importante caso habría que recordar que existen otros medios para conservar la superficie material y crear otra ideal fijándola no sólo como superficie plana sino también para utilizarla como espacio tridimensional. El mayor o menor grosor de una línea, la situación de la forma sobre la superficie, la intersección de las formas, son ejemplos suficientes de la extensión gráfica del espacio. El color ofrece posibilidades parecidas; utilizado adecuadamente avanza o retrocede convirtiendo el cuadro en una entidad flotante, lo cual equivale a la extensión pictórica del espacio.

La fusión de ambas extensiones, en armonía o en contraste, constituye uno de los más ricos y poderosos elementos de la composición gráfico-pictórica.

VI. TEORÍA

De la definición de nuestra armonía actual se deduce que nunca ha sido más difícil que en nuestra época elaborar una teoría completa y perfecta (51), construir un *bajo continuo* pictórico. Tales intentos conducirían en la práctica al mismo resultado que las ya mencionadas cucharitas de Leonardo da Vinci. No obstante, sería prematuro asegurar que nunca existirán reglas fijas en la pintura, ni principios como el contrapunto, o que éstos no conducirán más que al academicismo. También la música tiene su gramática que, como todo elemento vivo, se transforma a lo largo del tiempo, mientras se sigue utilizando como apoyo, como una especie de diccionario.

En la actualidad la pintura se halla en un estadio diferente: su emancipación de la naturaleza está sólo en los comienzos. Hasta hoy la utilización del color y la forma como agentes internos ha sido más bien inconsciente. La composición subordinada a una forma geométrica ya aparece en el

arte antiguo (por ejemplo, en los persas). La construcción sobre una base puramente espiritual requiere un largo trabajo, que se inicia casi a tientas y a ciegas. Es necesario que el pintor cultive no sólo su sentido visual sino también su alma, para que ésta aprenda a calibrar el color por sí misma y no actúe sólo como receptora de impresiones externas (a veces también internas), sino como fuerza determinante en el nacimiento de sus obras.

Si hoy destruyéramos nuestros lazos con la naturaleza y nos encamináramos por la fuerza hacia la libertad, contentándonos únicamente con la combinación de color puro y forma independiente, nuestras obras parecerían una ornamentación geométrica o, dicho de otra manera, parecerían una corbata o una alfombra. La belleza de color y forma no es (pese a lo que afirmen los estetas y los naturalistas, que ante todo buscan la *belleza)* un objetivo suficiente para el arte. Al desarrollo elemental de nuestra pintura se debe que tengamos poca capacidad todavía para obtener una vivencia interior a través de una composición cromática y formal totalmente emancipada. Sin duda existe una vibración nerviosa (como ante una obra de artesanía), pero se reduce al ámbito nervioso porque no despierta más que tímidas vibraciones emocionales y anímicas. Sin embargo, si tenemos en cuenta que el nuevo movimiento espiritual ha adquirido un ritmo francamente vertiginoso y que hasta la base más sólida de la vida espiritual humana, la ciencia positiva, se ha visto llevada hasta las mismas puertas

de la disolución de la materia, podemos afirmar que nos separan pocas *horas* de la composición pura. Indudablemente, el ornamento no es una entidad sin vida; posee vida interior, pero o no la comprendemos (la ornamentación antigua) o constituye un tumulto alógico, un mundo donde adultos y embriones reciben el mismo trato y socialmente juegan los mismos papeles, donde seres con miembros arrancados se sitúan sobre un mismo plano con narices, dedos y ombligos independientes. Es la confusión del caleidoscopio (52) determinada por el azar y no por el espíritu. A pesar de esta incomprensión o incapacidad de expresión, el ornamento incide sobre nosotros, aunque de un modo casual y sin objeto (53) : un ornamento oriental es interiormente distinto de un ornamento sueco, africano o griego.

No sin razón se suele caracterizar el dibujo de una tela estampada como alegre, triste, serio, vivo, etc.; los mismos adjetivos utilizados comúnmente por los músicos (allegro, serios, grave, vivace, etc.) para determinar la interpretación de una pieza. Tal vez el ornamento sugiera su tiempo a la propia naturaleza (los modernos artistas de la artesanía extraen sus motivos de los campos y los bosques). Pero aun admitiendo que no ha existido otra fuente que la naturaleza en los mejores ornamentos, las formas y colores naturales no han sido utilizados de un modo puramente externo sino más bien como símbolos que con el tiempo adquieren un valor casi jeroglífico, haciéndose lentamente tan incomprensibles

que hoy no sabemos descifrar su valor interno. Un dragón chino, por ejemplo, que conserva en su forma ornamental gran parte de su origen corpóreo, nos produce tan poca impresión que podemos tolerarlo tan tranquilamente en comedores y dormitorios como a un mantel de mesa bordado con margaritas.

Quizá al final de estos albores de nuestro tiempo se desarrolle una nueva ornamentación, que seguramente no se basará en las formas geométricas. Sin embargo, en la fase a la que hemos llegado hoy, intentar crear por la fuerza esta ornamentación sería como el intento de abrir el capullo aún cerrado de una flor.

Todavía estamos estrechamente ligados a la naturaleza externa y aún tomamos de ella nuestras formas. La cuestión está en cómo hacerlo, es decir, hasta dónde ha de llegar nuestra libertad en la transformación de estas formas y con qué colores pueden combinarse.

La libertad puede llegar hasta donde alcance la intuición del artista. Desde este punto de vista se comprende cuán necesario es el desarrollo y el cuidado de esa intuición.

Algunos ejemplos bastarán como respuesta al segundo elemento de la cuestión.

El color rojo, siempre excitante y cálido tomado aisladamente, altera esencialmente su valor interno cuando deja de estar en forma de sonido abstracto y aparece como elemento de una entidad, combinado con una forma natural. El conjunto del rojo con determinadas formas naturales provoca

también distintos efectos internos, que parecen familiares gracias al efecto constante y generalmente aislado del rojo. Combinémoslo con un cielo, una flor, un vestido, un rostro, un cabello, un árbol. El cielo rojo lo asociamos con el crepúsculo, el fuego, etc. El efecto es *natural* (en este caso, solemne, amenazador). Sin embargo, depende en gran parte del tratamiento de los otros objetos combinados con el cielo rojo. Si se sitúan en un contexto causal, provistos de colores posibles, el efecto *natural* del cielo se acentuará. Si, por el contrario, los demás objetos se alejan de su representación natural, diluirán la impresión *natural* del cielo, o incluso pueden anularla. Lo mismo sucede al utilizar el rojo en un rostro, en el que e] color pueda reflejar tanto la emoción de la figura pintada como una iluminación especial. Estos efectos pueden ser anulados únicamente mediante una abstracción muy fuerte en los otros elementos del cuadro.

El rojo de un vestido es otro caso distinto, ya que un vestido puede tener cualquier color. En esta ocasión el rojo responderá ante todo a una *necesidad pictórica,* pues podrá ser utilizado independientemente de otros objetivos materiales. No obstante, se produce un intercambio de efecto entre el rojo del vestido y la figura que lo lleva, y viceversa. Por ejemplo, si el cuadro refleja una tristeza que se concentra en la figura vestida de rojo (por su situación dentro de la composición, por su propia dinámica, por la expresión del rostro. la posición de la *cabeza,* el color del ros-

tro, etc.), el rojo del vestido actuará como una disonancia emocional que acentúa la tristeza del cuadro, y en especial la de la figura central. Un color distinto, de carácter más triste, debilitaría el efecto al reducir el elemento dramático (54). Nos hallamos de nuevo ante el ya mencionado principio del contraste. Aquí el elemento dramático surge al integrarse el rojo en el conjunto triste de la composición, pues el rojo, cuando está totalmente aislado (y por lo tanto cuando se refleja en la superficie tranquila del alma), no infunde tristeza en circunstancias normales (55). El efecto será otro si utilizamos el mismo rojo en un árbol. El tono fundamental del rojo permanece, como en cualquiera de los casos ya citados, pero se le agregará el valor anímico del otoño (=pues la palabra otoño es en sí misma una unidad, como lo es todo concepto real, abstracto, espiritual, y corpóreo) ; el color se funde por completo con su objeto creando un elemento que aísla el efecto del subtono dramático que destacamos antes en el empleo del rojo en un vestido.

Otro caso bien distinto sería el de un caballo rojo. El sonido de estas palabras ya nos sitúa en una atmósfera diferente. La imposibilidad natural de un caballo rojo reclama un entorno asimismo artificial don de ubicarlo. En caso contrario, su efecto es el de algo curioso (es decir, un efecto superficial y no-artístico) o el de una historia mal contada (56) (esto es, de una cosa curiosa, con fundamento, pero no artística). Un paisaje normal, naturalista, con

unos personajes modelados y dibujados anatómicamente crearían, combinados con este caballo, una disonancia tal que ningún sentimiento podría percibirla y que haría imposible su fusión en una unidad. Al definir la armonía actual mostramos cómo es y cómo se puede interpretar esta unidad. Es posible dividir un cuadro, sumergirlo en la contradicción, llevarlo a través de cualquier tipo de plano externo, construirlo sobre toda clase de forma externa, sin que ello altere su sentido interno. Los elementos que constituyen la obra no radican en lo externo, sino en la necesidad interior.

El espectador se acostumbró demasiado a buscar la coherencia externa de los distintos elementos del cuadro. El periodo materialista ha conformado en la vida, y por lo tanto también en el arte, un tipo de espectador incapaz de enfrentarse simplemente a la obra (en particular el llamado *experto en arte)*, en la que lo busca todo (imitación de la naturaleza, la visión de ésta a través del temperamento del artista, es decir, de su temperamento, ambientación, *pintura,* anatomía, perspectiva, ambiente externo, etc.) excepto la vida interior del cuadro y el efecto sobre su sensibilidad. Cegados por los elementos externos, la visión espiritual del espectador no busca el contenido que se manifiesta a través de ellos. Al mantener una conversación interesante con alguien, intentamos bucear en su alma, buscamos alcanzar su rostro interior, llegar a sus pensamientos y sentimientos más profun-

dos, sin pensar que está empleando palabras formadas por letras, que éstas no son más que sonidos que exigen la aspiración del aire por los pulmones (parte anatómica), que producen una determinada vibración al expulsar el aire que contienen por la colocación especial de la lengua y los labios (parte física) y que, finalmente, llegan a través del tímpano a nuestra conciencia (parte psicológica) obteniendo cierto efecto nervioso (parte fisiológica), etc. Sabemos que todos estos elementos son completamente secundarios y puramente accesorios en nuestra conversación, que los utilizamos como medios externos necesarios y que lo esencial en el diálogo es la comunicación de ideas y sentimientos. Una actitud semejante habría que adoptar frente a la obra de arte alcanzando así el efecto profundo y abstracto de la obra. Con el tiempo será posible comunicarse a través de medios puramente artísticos, evitando la necesidad de tomar prestadas formas del mundo externo para la comunicación interior; estas formas hoy nos permiten disminuir o acentuar el valor interno del color y la forma empleados. La oposición (como el traje rojo en la composición triste) puede ser muy intensa, pero debe mantenerse en un mismo plano moral.

Ni aun la existencia de este plano resuelve por completo el problema cromático de nuestro ejemplo. Es fácil que los objetos *no-naturales y* sus colores correspondientes tengan el tono literario que hace de la composición un cuento. Como consecuencia el espectador se ve situado

en una atmósfera que, por fantástica, acepta sin objeción y en la que primero busca la anécdota y después se insensibiliza ante el efecto puramente cromático. En este caso desaparece el efecto interior directo y puro del color; lo externo domina sobre lo interno.

Al ser humano en general no le atraen las grandes profundidades y prefiere mantenerse en la superficie porque le supone un menor esfuerzo. Cierto es que *nada hay más profundo que la superficialidad,* pero esta profundidad es la de la ciénaga. Por otra parte, ¿existe otro arte que sea tomado tan a la ligera como el arte *plástico?* En cualquier caso, el espectador, cuando se cree en el país del cuento, se inmuniza contra las vibraciones más intensas del alma. De este modo la obra se aleja de su objetivo. Por lo tanto, hay que hallar una forma que excluya ese efecto del cuento (57) y que no sea un obstáculo en absoluto para el efecto puro del color. Para conseguirlo, la forma, el movimiento, el color, los objetos tomados de la naturaleza (real o irreal) no deben producir el efecto de un relato externamente coherente. Por ejemplo, cuanta menos motivación externa tenga el movimiento, más puro, profundo e interior será el efecto que produzca.

Un movimiento simple cuyo objetivo se desconozca puede tener un efecto importante, misterioso y solemne que dure mientras se ignore su objetivo externo y concreto, actuando como un sonido puro. Un

trabajo colectivo sencillo (la preparación para levantar un gran peso) cuyo objetivo ignoramos, nos resulta pleno de sentido, misterioso, dramático y emocionante; nos detenemos de un modo automático como ante una visión o una vida de otro mundo hasta que de repente el encanto se rompe al surgir de golpe la explicación práctica que revela las razones del misterioso trajín. En el movimiento simple, sin motivación externa, yace un tesoro de infinitas posibilidades. Es fácil que se produzca uno de estos casos cuando paseamos sumidos en pensamientos abstractos que nos sacan de la rutina cotidiana y práctica. Entonces consideramos esos movimientos sencillos al margen de esa rutina. Pero en cuanto recordamos que en nuestras calles no puede suceder nada misterioso, desaparece automáticamente el interés que habíamos experimentado por el movimiento: su sentido práctico anula el sentido abstracto. En este principio debería apoyarse —y de hecho lo hace— la construcción de la *nueva danza,* que es el único medio que puede expresar toda la significación y el sentido interno del movimiento en el espacio y el tiempo. Parece que el origen de la danza es puramente sexual. Hoy todavía perdura este elemento primitivo en las danzas populares. La posterior necesidad de utilizar la danza en el servicio religioso (medio para la inspiración) no sobrepasa el nivel de la utilización práctica del movimiento. Paulatinamente el uso práctico va adquiriendo un matiz artístico, que se va desarrollando a través de los siglos y des-

emboca en el lenguaje del ballet, que va perdiendo progresivamente en claridad, resultando hoy comprensible para muy pocos. El lenguaje del ballet, además, es excesivamente ingenuo para los tiempos que se avecinan: sólo tiene capacidad para expresar sentimientos materiales (amor, miedo, etc.) y debe ser sustituido por otro capaz de estimular vibraciones anímicas más sutiles. Este es el motivo de que los actuales reformadores de la danza hayan vuelto los ojos *a* formas anteriores en busca de ayuda. Así es como surge el lazo que Isadora Duncan ha establecido entre la danza griega y la danza futura. Las razones son idénticas a las que han empujado a los pintores a recurrir a los primitivos. Es natural que esta fase, tanto en la danza como en la pintura, sea de transición. Surge la necesidad de crear la nueva danza, la danza del futuro, y la misma ley de la utilización incondicional del sentido interno del movimiento será la que, como elemento clave de la danza, se impondrá también aquí conduciéndonos a la meta. También en este caso habrá que echar por la borda la *belleza* convencional del movimiento y calificar de innecesaria y molesta la anécdota *natural* (la narración—elemento literario). Así como en música no existe el *sonido feo* ni en pintura la *disonancia* externa, y en ellas cualquier sonido o combinación de sonidos es bello (idóneo) cuando brota de la necesidad interior, en la danza se valorará pronto el valor interno de cada movimiento, y la belleza interior sustituirá a la exterior; los movi-

mientos *feos* que de pronto aparecen como bellos, irradian de inmediato una inusitada fuerza vital. En ese momento comienza a surgir la danza del futuro.

La danza futura, situada al nivel de la música y la pintura contemporáneas, automáticamente tendrá poder para realizar, como tercer elemento, la composición escénica, que será la primera obra de arte monumental.

La composición escénica contendrá tres elementos :

1) el movimiento musical
2) el movimiento pictórico
3) la danza.

De lo dicho anteriormente acerca de la composición puramente pictórica, se deduce de inmediato lo que quiero significar con el triple efecto del movimiento interno (=composición escénica).

Del mismo modo que los dos principales elementos de la pintura (las formas gráfica y pictórica) poseen una vida independiente y se expresan a través de medios propios y exclusivos, y así como la composición pictórica surge de la combinación de estos elementos con todas sus cualidades y posibilidades, así surgirá también la composición escénica, por la colaboración de los tres movimientos citados.

Naturalmente, el intento de Skriabin ya citado antes (potenciar el efecto de un tono musical mediante el efecto del tono cromático correspondiente) es un intento elemental que aprovecha sólo una de las

posibilidades. A la consonancia de dos de los elementos de la composición escénica, y después de los tres ya mencionados, puede añadirse el uso de la contraposición de les elementos, la independencia (externa) de cada uno de ellos, etc. Arnold Schöenberg en sus cuartetos ha utilizado precisamente el último de estos recursos. Aquí se observa claramente la potencia y la significación adquiridas por la consonancia interior cuando se utiliza la exterior en este sentido. Imaginemos un nuevo mundo con estos tres poderosos elementos puestos al servicio de un objetivo artístico. Forzosamente debo renunciar al desarrollo ulterior de este tema tan importante. El lector puede aplicar aquí el principio enunciado para la pintura y ante su espíritu surgirá el sueño feliz de la escena futura. Por los caminos tortuosos del nuevo reino, que se adentran a través de oscuras selvas bordeando abismos inconmensurables, hacia alturas heladas, el pionero se verá conducido con mano firme por un mismo guía: el principio de la necesidad interior.

Les ejemplos analizados anteriormente acerca de la utilización de un color, de la necesidad y del significado como sonido del empleo de formas *naturales* en combinación con el color, indican, en primer lugar, dónde buscar el camino que conduce a la pintura; y en segundo lugar, cómo y según qué principio general ha de iniciarse. El camino lleva por dos campos (que hoy implican sendos peligros): a la derecha se halla el empleo abstracto y emancipado del color en forma *geométrica* (or-

namentación), a la izquierda la utilización más real, y prácticamente paralizada por las formas externas, del color en forma *corpórea* (fantasía). Al mismo tiempo existe (quizá sólo en nuestra época) la posibilidad de avanzar hacia ambos limites y llegar a traspasarlos. Tras ellos (aquí abandono mi camino de esquematización) y a la derecha se halla la pura abstracción (es decir, la abstracción que supera la de la forma geométrica); y a la izquierda, el pure realismo (es decir, la fantasía superior, fantasía en materia dura). Entre estos extremos: libertad sin límites, profundidad, amplitud, riqueza de posibilidades y, más allá, los campos de la abstracción pura y los del realismo. Todo está actualmente al servicio del artista, debido a circunstancias especiales. Hoy vivimos una libertad que sólo es posible en los comienzos de una gran época (58). Pero al mismo tiempo, esta libertad puede ser una de las mayores no-libertades, ya que todas estas grandes posibilidades nacen entre, en y detrás de los límites de una misma y única raíz: de la llamada categórica de la necesidad interior.

El arte está por encima de la naturaleza, éste no es un pensamiento nuevo (59). Los nuevos principios nunca caen del cielo, sino que siempre se hallan en un contexto causal con el pasado y el futuro.

Lo que más nos importa saber es dónde hallar hoy este principio y hasta dónde podemos llegar en el futuro con su ayuda. Es preciso subrayar que este principio no debe llevarse a la práctica con violencia.

Cuando el artista llegue a afinar su alma con este diapasón, sus obras tendrán automáticamente ese tono concreto. La creciente *emancipación* de nuestros días florece sobre el terreno de la necesidad interior, que en el arte es, como ya se ha dicho, la fuerza espiritual de lo objetivo. Lo objetivo del arte hoy intenta manifestarse con una tensión especialmente fuerte. Las formas temporales se sueltan para que pueda manifestarse con más claridad lo objetivo. Las formas naturales imponen unos límites que en muchos casos representan un obstáculo para esa manifestación. Hoy se ven apartados y su espacio utilizado para la objetividad de la forma-construcción para la composición. De este modo se explica la tendencia, muy clara en la actualidad, hacia el descubrimiento de las formas constructivas de la época. El cubismo, como una de las formas de transición, muestra cómo a veces las formas naturales han de verse forzosamente subordinadas a los fines constructivos, y también cómo estas formas crean a menudo obstáculos innecesarios.

En general, hoy se emplea una construcción desnuda, que aparentemente constituye la única posibilidad de expresión de lo objetivo de la forma. Pero si recordamos el modo en que en este libro hemos definido la armonía actual, identificaremos también el espíritu de nuestro tiempo en el campo de la construcción: no en una construcción *(geométrica)* clara, que salta a la vista, y que es la más rica en posibilidades expresivas, sino en una construc-

ción latente que surge del cuadro de forma casi imperceptible y va dirigida más al alma que a la vista. Esta construcción latente puede consistir en formas creadas casualmente sobre el lienzo, sin coherencia aparente; en este caso, la ausencia externa de coherencia equivale a su presencia interior. La imprecisión externa es aquí cohesión interna. Y esto tanto respecto a la forma gráfica como a la pictórica.

El futuro de la armonía pictórica reside precisamente aquí. Las formas ordenadas *arbitrariamente* en el fondo están relacionadas profundamente entre sí; una relación tan precisa que puede expresarse en forma matemática, aunque es posible que en este caso se opere más con números irregulares que con los regulares.

En cualquier arte, la última expresión abstracta es el número. Como es lógico, este elemento objetivo exige la ayuda y necesita la colaboración de la razón y la conciencia (conocimientos objetivos-bajo *continuo* pictórico). El elemento objetivo permitirá que la obra de hoy diga en el futuro *yo* soy, en lugar de yo *fui*.

VII. LA OBRA DE ARTE Y EL ARTISTA

El artista crea misteriosamente la verdadera obra de arte por vía mística. Separada de él, adquiere vida propia y se convierte en algo personal, un ente independiente que respira de modo individual y que posee una vida material real. No es un fenómeno indiferente y casual que permanezca inerte en el mundo espiritual, sino que es un ente en posesión de fuerzas activas y creativas. La obra artística vive y actúa, participa en la creación de la atmósfera espiritual. Sólo desde este punto de vista interior puede discutirse si la obra es buena o mala. Si su forma resulta *mala* o demasiado débil, es que es *mala* o débil para provocar vibraciones anímicas puras (60). Por otra parte, un cuadro no es *bueno* porque la exactitud de sus valores (los *valeurs* inevitables de los franceses), o porque esté casi científicamente dividido entre frío y calor, sino porque posee una vida interior completa. Un *buen* dibujo es aquel en el que no puede alterarse nada

en absoluto sin destruir su vida interior, con independencia de que esté en contradicción con la anatomía, la botánica o cualquier otra ciencia. No se trata de que el artista contravenga cierta forma externa (por lo tanto casual) sino de que necesite o no esa forma tal como existe exteriormente. De igual modo han de utilizarse los colores, no porque existan o no en la naturaleza con ese matiz, sino porque ese tono sea o no necesario para el cuadro. En pocas palabras: el artista no sólo puede sino que debe utilizar las formas del modo que sea necesario para sus fines. Ni son necesarias la anatomía u otras ciencias, ni la negación por principio de éstas, sólo es necesaria la libertad sin trabas del artista para escoger sus medios (61) Esta necesidad supone el derecho a la libertad absoluta, que sería criminal desde el momento en que no descansara sobre la necesidad. Artísticamente, el derecho a esa libertad corresponde al citado plano interior moral. En todos los aspectos de la vida (y por lo tanto también en el arte) es un objetivo puro. Someterse sin objeto *a* los hechos científicos nunca es tan nocivo como negarlos sin sentido. En el primero de los casos aparece la imitación (material), útil para algunos fines específicos (62). En el segundo el resultado es una mentira artística que, como todo pecado, tiene muchas y malas consecuencias. El primer caso deja un vacío en la atmósfera moral, la petrifica. El segundo la envenena.

La pintura es un arte, y el arte en conjunto no significa una creación inútil de

objetos que se desvanecen en el vacío, sino una fuerza útil para el desarrollo y la sensibilización del alma humana que apoya el movimiento del mencionado triángulo espiritual. El arte es el lenguaje que habla al alma de las cosas que para ella significan el pan cotidiano, y que sólo puede obtener en esta forma.

Si el arte se sustrajera a esta obligación dejaría un espacio vacío, ya que no existe ningún poder que pueda sustituirlo (63). En el momento en que el alma humana viva una vida más intensa, el arte revivirá, ya que el alma y el arte están en una relación recíproca de efecto y perfección. En las épocas en que las ideas materialistas, el ateísmo y los afanes puramente prácticos consecuencia de ellos, adormecen a un alma abandonada, surge la opinión de que el arte puro no ha sido dado al hombre para ningún fin especial, sino que es *gratuito;* que el arte existe sólo por el arte *(L'art pour l'art)* (64). El lazo que une el arte y el alma permanece como anestesiado. Sin embargo, esta situación no tarda en ser vengada: el artista y el espectador (que dialogan con el lenguaje del espíritu) ya no se comprenden, y éste último vuelve la espalda al primero o le considera como un ilusionista cuya habilidad y capacidad de invención admira.

En primer lugar, el artista debe intentar transformar la situación reconociendo su deber frente al arte y frente a sí mismo, dejar de considerarse como señor de la situación, y hacerlo como servidor de designios más altos con unos deberes precisos,

grandes y sagrados. El artista tiene que *educarse* y ahondar en su propia alma, cuidándola y desarrollándola para que su talento externo tenga algo que vestir y no sea, como el guante perdido de una mano desconocida, un simulacro de mano, sin sentido y vacía.

El artista ha de tener algo que decir, pues su deber no es dominar la forma sino adecuarla a un contenido (65). El artista no es un ser privilegiado en la. vida, no tiene derecho a vivir sin deberes, está obligado a un trabajo pesado que a veces llega a convertirse en su cruz. No puede ignorar que cualquiera de sus actos, sentimientos o pensamientos constituyen la frágil, intocable, pero fuerte materia de sus obras, y que por ello no es tan libre en la vida como en el arte.

El artista, comparado con el que no lo es, tiene tres responsabilidades: 1° ha de restituir el talento que le ha sido dado; 2° sus actos, pensamientos y sentimientos, como los de los otros hombres, conforman la atmósfera espiritual, la aclaran o la envenenan; 3° sus actos, pensamientos y sentimientos, que son el material de sus creaciones, contribuyen a su vez a esa atmósfera espiritual. No es *rey,* como le llamó San Peladan, en el sentido de que posee un gran poder, pues su obligación también es muy grande.

Si el artista es el sacerdote de la *belleza,* ésta debe buscarse según el mencionado principio de su valor interior. La *belleza* sólo se puede medir por el rasero de la grandeza y de la necesidad interior, que

tan buenos servicios nos ha prestado hasta aquí.

Es bello lo que brota de la necesidad anímica interior. Bello será lo que sea interiormente bello (66).

Maeterlinck, uno de los pioneros, de los primeros compositores anímicos del arte moderno que se producirá mañana, dice: *No hay nada sobre la tierra que tienda con tanta fuerza a la belleza y se embellezca con mayor facilidad que el alma. . . Por eso muy pocas almas resisten en la tierra a un alma que se entregue a la belleza* (67).

Este rasgo del alma es el aceite que hace posible el movimiento ascendente y progresivo del triángulo espiritual: movimiento lento, apenas perceptible, a veces aparentemente estancado, pero siempre constante e ininterrumpido.



I *La emperatriz* TEODORA *y sus doncellas*
Mosaico de San Vitale., Rávena. Siglo IV.



II *Crucifixión,* Victor y Heinrich Dünwegge.
Bayerische Staaisgemäldesaminlung. Munich.



III *Descendimiento de la Cruz.* Alberto Durero.
Alte Pinakothek, Munich.



IV *La Sagrada Familia de la Casa Canigianí.* Rafael. Alte Pinakothek, Munich.



V *Las bañistas* (1895-1905), Paul Cézanne.



VI *Impresión N.°* 5 (1911), Wassily Kandinsky.



VII I*mprovisación N° 18* (1911), Wassily Kandinsky.



VIII *Composición 2* (1910). Wassily Kandinsky.

EPILOGO

Las ocho reproducciones adjuntas son ejemplos de las tendencias constructivas en la pintura.

Sus formas se dividen en dos grupos principales :

1° la composición simple, subordinada a una forma simple dominante: calificamos a esta composición de melódica;

2⁹ La composición compleja, integrada por varias formas subordinadas a una forma principal, evidente o velada. Externamente puede resultar muy difícil hallar esta forma principal, lo cual proporciona a la base interior una gran fuerza sonora. A esta composición la llamamos compleja o sinfónica.

Entre estos dos grupos principales existen diversas formas de transición, en las que se halla siempre el principio melódico. El proceso evolutivo es muy parecido al de la música. Las desviaciones en ambos procesos son consecuencia de otra ley concomitante que. sin embargo, hasta ahora

siempre se ha sometido a la primera ley evolutiva.

Si se elimina el elemento figurativo de la composición melódica desvelando la forma pictórica subyacente, aparecen formas geométricas primitivas o una estructura de líneas simples que apoyan un movimiento general.

Este movimiento se repite en algunos lugares, y a veces es modificado por determinadas líneas o formas que sirven a otros fines. Por ejemplo, pueden formar un cierto cierre, al que daré el nombre musical de *fermata* (68). Todos estos elementos constructivos poseen un sonido interior simple, como el que tiene toda melodía. Por eso las llamo *melódicas.* Estas composiciones melódicas, que despiertan a una nueva vida con Cézanne y más tarde con Hodler, han recibido en nuestro tiempo el nombre de *rítmicas.* Este fue el núcleo del renacimiento de los objetivos composicionales. Es evidente que la limitación exclusiva del término *rítmico* a estos casos resulta arbitraria. Así como en la música cada construcción posee su propio ritmo, y así como en la naturaleza la ordenación *casual* de las cosas también presupone un ritmo, igual sucede con la pintura. Lo que ocurre es que a veces no comprendemos el ritmo de la naturaleza por no comprender sus objetivos (en determinados casos importantes). Por eso calificamos de *arrítmico* el orden no comprendido. La división en *ritmo* y *arritmo* es, por lo tanto, relativa y convencional (así como la contraposición conso-

nancia-disonancia, que en el fondo no existe) (69).

Muchos cuadros, grabados, miniaturas, etc., de épocas pasadas del arte —recordemos a los antiguos maestros alemanes, persas, japoneses, a los pintores de iconos rusos y a los autores de grabados populares—, son composiciones *rítmicas* complejas, con un fuerte elemento sinfónico (70).

En casi todas estas obras la composición sinfónica está todavía fuertemente unida a la melódica. Esto significa que cuando se elimina lo figurativo y se descubre lo composicional, aparece una composición construida con el sentimiento de serenidad, de repetición tranquila y una distribución bastante homogénea (71). Automáticamente nos recuerdan a antiguas composiciones corales, a Mozart y. finalmente, a Beethoven. Todas estas obras están más o menos emparentadas con la arquitectura sublime, serena y majestuosa de las catedrales góticas: su clave y su fundamento espiritual son el equilibrio y la distribución armónica de los diversos elementos. Son obras de transición. Como ejemplos de la nueva composición sinfónica, en los que aparece el elemento sinfónico sólo esporádicamente y como parte subordinada, aunque en forma nueva, he incluido tres reproducciones de cuadros míos.

Estos ejemplos proceden de tres fuentes diferentes:

1ª la impresión directa de la *naturaleza externa*, expresada de manera gráfico-pic-

tórica. Llamo a estos cuadros *impresiones;*

2° la expresión principalmente inconsciente, generalmente súbita, de procesos de carácter interno, es decir, impresión de la *naturaleza interna.* Estos cuadros son *improvisaciones;*

3° la expresión de tipo parecido, pero creada con extraordinaria lentitud y que analizo y elaboro larga y pacientemente después del primer esbozo. A este tipo de cuadro lo llamo *composición.* Sus factores determinantes son: la razón, la conciencia, la intención y la finalidad.

La última instancia, sin embargo, siempre es la sensibilidad y no el cálculo. El paciente lector ya no ignora qué construcción consciente o inconsciente subyace en los tres tipos de cuadros.

Al final quisiera añadir que, en mi opinión, nos acercamos paulatinamente a la época de la composición consciente y racional; creo que pronto el pintor estará orgulloso de poder declarar composicionales sus obras (a diferencia de los impresionistas puros, que estaban orgullosos de no declarar nada), y que ya estamos en el tiempo de la creación útil. Finalmente, pienso que este espíritu de la pintura está en relación orgánica directa con la ya iniciada construcción de un nuevo reino espiritual, pues este espíritu es el alma de la época de la gran espiritualidad.

NOTAS

(1) Lamentablemente se ha abusado también de esta palabra, que describe las intenciones poéticas de un alma viva y artística, y finalmente, se la ha tomado a burla. Pero, ¿ha existido alguna palabra que la muchedumbre no haya tratado de profanar?

(2) Las excepciones, escasas y aisladas, no cambian este sórdido y funesto panorama; se trata además de artistas cuyo credo es el *arte por el arte.* Sirven a un ideal superior, que finalmente no es más que la dispersión sin objeto de su fuerza. La belleza externa es un elemento formativo de la atmósfera espiritual, pero al margen de su lado positivo (ya que lo bello es bueno), tiene el defecto del talento no aprovechado hasta el agotamiento (talento en el sentido evangélico).

(3) Estos "hoy" y "mañana" se asemejan en su interior a los "días" bíblicos de la Creación.

(4) Weber, el autor de *Der Freischütz,* daba esta opinión sobre la VII Sinfonía de Beethoven: "Con ella las extravagancias de este genio han llegado al *non plus ultra.* Beethoven está maduro para el manicomio. En el inicio de la primera parte, misteriosamente en un "mi" insistente, el abate Stadler exclamó al escucharla por primera vez : " ¡Otra vez ese *mi!* ¿Es que no se le ocurre nada a este hombre sin talento?" *(Beethoven,* de August Göllerich, página 1 de la Serie *"Die Musik",* editada por R. Strauss).

(5) ¿Algunos monumentos no son una lamentable respuesta a esta pregunta?

(6) Aquí nos referimos constantemente a lo material y lo inmaterial, y a los estados intermedios "más o menos" materiales. ¿Es todo "materia"? ¿O es espíritu? Las diferencias que fijamos entre materia y espíritu, ¿no son más que matices de la materia o del espíritu? El pensamiento, definido por la ciencia positiva como producto del "espíritu", es también materia, pero sensible únicamente a los sentidos refinados y no a los toscos. ¿Es espíritu lo que la mano no puede tocar? Aquí, en este pequeño

libro, no puede discutirse más extensamente el asunto y por ahora basta con que no se tracen fronteras muy estrictas.

(7) Zöllner, Wagner, Butleroff'-Petersburgo, Crookes-Londres, etc. Más adelante Ch. Richet, C. Flammarion (hasta el periódico de París *Matin* publicó hace unos dos anos las declaraciones de este último con el título *Je le constate, mais je ne l'explique pas).* Finalmente, C. Lombroso, creador del método antropológico en el campo de la criminología, realiza con Eusapia Palladino sesiones espiritistas y reconoce la existencia de estos fenómenos. Además de otros científicos que se dedican por su cuenta a estudios similares, se han creado sociedades científicas con el mismo objetivo: *La Société des Etudes psychiques* de París, que da conferencias para ex poner al público, de forma objetiva, los resultados obtenidos, es un ejemplo de ellas.

(8) Es corriente emplear, en estos casos, el término *hipnosis:* la misma hipnosis rechazada por muchas Academias cuando se llamaba *Mesmerismo.*

(9) Véase *Theosophie,* del Dr. Steiner, y sus artículos sobre los caminos del conocimiento en Lucifer-Gnosis. (Conviene indicar que Kandinsky no distinguía entonces entre la investigación de orientación antroposófica de Rudolf Steiner y la teosofía de origen oriental de H. P. Blawatzky, debido posible mente a que la discusión entre los distintos puntos de vista tenía lugar en aquel momento (M. B. 18. VIII. 1962).

(10) H. P. Blawatzky, *Der Schlüssel der Theosophie,* Leipzig, Max Altmann, 1907. E! libro apareció en inglés, en Londres, 1889.

(11) Entre estos visionarios de la decadencia está, en primer lugar, Alfred Kubin. Con fuerza irresistible nos introduce en una atmósfera aterradora por su vacío implacable. Esta fuerza brota no sólo de sus dibujos, sino también de su novela *Die andere Seite.*

(12) Cuando se monta/on en Petersburgo algunos dramas de Maeterlinck bajo su propia dirección, el autor, durante los ensayos, hizo colocar un simple lienzo para representar una torre que faltaba. No le interesaba un decorado que fuera una reproducción exacta. Hacía como los niños en sus juegos

—los seres más imaginativos— cuando convierten un palo en un caballo, unas pajaritas de papel en un regimiento de caballería: un doblez más y el jinete se convierte en caballo (Mügelen: *Erinnerungen eines alten Mannes).* El estímulo de la fantasía del espectador juega un importante papel en el teatro actual. En este sentido el teatro ruso logró interesantes resultados. Es una evolución desde lo material a lo espiritual necesaria para el teatro del futuro.

(13) Como puede comprobarse si comparamos las obras de Maeterlinck y Poe. Esto demuestra también el progreso de los medios artísticos desde lo concreto a lo abstracto.

(14) Muchos experimentos han demostrado que esta es pecie de atmósfera espiritual no es privativa de los héroes sino que puede ser propia de cualquier persona. Los seres muy sensibles, por ejemplo, captan algo que les impide permanecer en una habita ción que acabe de abandonar un ser que les repele espiritualmente, incluso sin saber que haya estado allí.

(15) *Die Musik,* X, 2, pág. 104 de *Harmonielehre* (edita do por *Universal Edition).*

(16) Véase, por ejemplo, Signac, *De Delacroix au Néo impressionnisme,* (Edición alemana de Verlag Axel Juncker Charlottenburg, 1910).

(17) Véase su artículo en *Kunst und Künstler,* 1909, cuaderno VIII.

(18) Estas diferencias son relativas —como todo en este mundo. En cierto sentido la música puede evitar la extensión en el tiempo, mientras que la pintura puede utilizarla. Nuestras afirmaciones tienen, por lo tanto, un valor relativo.

(19) La música de repertorio, en su sentido limitado, demuestra lo lamentable que resulta utilizar medios musicales para reproducir formas externas. No hace mucho aún se hacían este tipo de experimentos. El croar de las ranas, el cacareo de las ga llinas, el ruido del afilador, son números dignos de un espectáculo de *variétées.* divertidos como entretenimiento. Pero en la música seria estas aberraciones no son más que ejemplos del fracaso al que conduce la *imitación de la naturaleza.* Esta tiene su

propio lenguaje, que actúa con fuerza insuperable sobre nosotros, y que no se puede imitar. Cuando se reproducen musicalmente los sonidos de un gallinero para producir el efecto de la naturaleza y situar al oyente en ésta, se pone de manifiesto claramente lo imposible e innecesario de la empresa. Todo arte puede representar cualquier ambiente, pero no imitando externamente a la naturaleza sino reproduciéndolo artísticamente en su valor interno.

(20) Dr. med. Freudenberg, *Spaltung der Persönlich keit* (en *Uebersinnliche Welt,* 1908, No. 2. págs. 64-65). El autor trata también de la *audición de colores* (pág. 65) señalando que los gráficos comparativos no reflejan ninguna ley general. Véase L. Sabajeneff en el semanario *Musik* (Moscú, 1911, No. 9), que anuncia categóricamente el pronto des cubrimiento de una ley.

(21) En este terreno se ha avanzado mucho, teórica y prácticamente Sobre la base de su parecido con la música (vibraciones físicas del aire y la luz) se pretende crear el contrapunto de la pintura. También se ha logrado en la práctica, gracias a los colores, hacer que niños con poco oído musical aprendan una melodía (por ejemplo, con flores). La señora Sacharjin-Unkowsky ha trabajado muchos años en este campo creando un método propio para *copiar la música de los colores de la naturaleza, pintar sus sonidos, ver los sonidos en colores y oír los colores musicalmente.* Estos métodos se utilizan desde hace años en el colegio de su inventora y han sido reconocidos por el conservatorio de San Petersburgo. Skriabin, por su parte, ha establecido empírica mente una tabla paralela de tonos musicales y cromáticos muy parecida a la tabla física de la señora Unkowsky. Skriabin ha utilizado su método con resultados convincentes en *Prometeo* (véase el se manario *Musik.* Moscú, 1911, No. 9).

(22) P. Signac, *op cit.*. Véase también el interesante artículo de K. Scheffler, N*otizen über die Farbe* (Dekorative Kunst, febrero 1901).

(23) Lo mismo sucede en el ejemplo siguiente *con árbol,* pero en éste es mayor el elemento material de la idea.

(24; Tiene también gran irnportancia el movimiento, que es decisivo en la pintura.

(25) El que una forma resulte indiferente y *no diga nada,* no hay que tomarlo al pie de la letra. No existe ninguna forma ni nada en este mundo que *no exprese nada.* Su sentido no alcanza a menudo a nuestra alma, sobre todo cuando es en sí indiferente o, más exactamente, cuando surge en un lugar inadecuado.

(26) El término *expresivo* ha de ser bien comprendido: la forma es a veces *expresiva* cuando está mitigada, es decir, expresa lo adecuado de la manera más ex presiva cuando no va hasta el límite sino que se queda en esbozo e indica meramente el sentido de la expresión externa.

(27) La esencia de la *idealización* consistía en embellecer la forma orgánica, idealizarla; con lo cual fácil mente se volvía esquemática y se apagaba su personal sonido interno. La *estilización,* que surgía más bien de un fondo impresionista, no pretendía el embellecimiento de la forma orgánica, sino caracterizarla por medio de la exclusión de los detalles. Por eso el aire que desprendía tenía un carácter totalmente personal pero con una apariencia funda mentalmente expresiva. El tratamiento futuro de transformación de la forma orgánica se propone desnudar el sonido interno. La forma orgánica no será el objeto directo, sino sólo un elemento del lenguaje divino que utiliza el medio humano ya que se dirige a los hombres por medio de los hombres.

(28) La composición general puede estar formada por composiciones parciales, completas en sí mismas, incluso aparentemente opuestas, pero que sirven (en este caso por oposición) a la composición general. Las composiciones parciales constan de formas diversas de distinto cromatismo interior.

(29) Un buen ejemplo es el de las *Mujeres bañándose* de Cézanne: una composición triangular. (¡El triángulo místico!) La construcción geométrica es un viejo principio, abandonado últimamente porque estaba degenerando en fórmulas académicas excesivamente rígidas, sin sentido y sin alma. Al utilizarlo, Cézanne le dio nueva vida, acentuando el elemento pura mente pictórico y de composición. En este caso concreto, el triángulo no es únicamente un elemento de apoyo para la armonización del grupo, sino el objetivo artístico expreso. La forma geométrica

es un medio para alcanzar la composición pictórica: el acento se pone sobre el objetivo puramente abstracto, al que tienden también los demás elementos abstractos. Es por eso que Cézanne cambia con razón las proporciones humanas: no sólo la figura global tiende hacia el vértice del triángulo, sino que las partes de los cuerpos tienden hacia arriba, como impulsadas por un huracán interior, haciéndose cada vez más ligeras y alargadas.

(30) Lo que llamamos movimiento; por ejemplo, un simple triángulo con un vértice dirigido hacia arriba, da una mayor sensación de calma, inmovilidad y estabilidad que el mismo triángulo inclinado sobre la superficie.

(31) El polifacético y gran maestro Leonardo da Vinci inventó un sistema, o escala de cucharitas, con las que medir diferentes colores. Pretendía asi conseguir una armonización mecánica. Uno de sus alumnos intentó utilizar este recurso, y, desesperado por no alcanzar el éxito, preguntó a un compañero cómo utilizaba las cucharitas el maestro.*El maestro nunca las emplea,* fue la respuesta (Mereschkowski: *Leonardo da Vinci,* traducción alemana de A. Eliasberg, Ediciones R. Pipet&Co., Munich).

(32) El concepto de lo *externo* no ha de confundirse con el de *materia.* Utilizo el primero como equivalente de *necesidades exteriores,* que no rebasa nunca los límites de la *belleza* reconocida y por lo tan to meramente tradicional. La *necesidad interior* ignora estos límites con algunas creaciones habitualmeate definidas como *feas. Feo* es un concepto derivado de la costumbre que perdura como resultado externo de una necesidad interior vigente en su tiempo pero ya realizada. En ese tiempo pasado se consideró feo todo lo que no tuviera conexión con la necesidad interior y, por el contrario, era bello lo que tuviera conexión con ella. Y con razón, pues todo lo que la necesidad interior crea es bello y tarde o temprano es reconocido como tal.

(33) Estas afirmaciones son consecuencia de un sentimiento empírico-anímico, no se basan en ciencia positiva alguna.

(34) Causa ese efecto, por ejemplo, un buzón de correos bávaro, que es amarillo, cuando aún no ha perdido

su color original. Es curioso que el limón sea amarillo (acidez extrema), así como el canario (que canta agudo). Ambos se caracterizan por una intensidad especial del tono cromático.

(35) Naturalmente, la correspondencia entre los tonos cromáticos y musicales es relativa. Así como un violín puede desarrollar tonos muy diversos correspondientes a diferentes colores, también, el color, por ejemplo el amarillo, puede expresarse en sus diversos matices como diferentes instrumentos. En los paralelismos citados, pensamos principalmente en un tono puramente cromático de tipo medio, y en la música en el tono medio, sin variación por medio de vibraciones, sordina, etc.

(36) . . . íes *nymbes. . . sont dorés pour l'empereur et les prophètes* (es decir, para hombres) *et bleu de ciel pour les personnages symboliques* (es decir, para entes espirituales). (Kondakoff, N.: *Histoire de l'art byzantin consid. princip. dans les miniatures,* Paris. 1886-1891, vol. II, pág. 38,2).

(37) No es como el verde, que como veremos más adelante refleja una tranquilidad terrena y satisfecha, sino que se trata de una profundidad solemne, supraterrena, y esto en sentido literal: en el camino hacia la supraterrenalidad se halla la *terrenalidad* inevitable. Hay que vivir todos los sufrimientos, las preguntas y las contradicciones terrenas: ninguno ha podido evitarlas. También aquí subyace la yace la necesidad interior bajo una capa externa. El conocimiento de esta necesidad es la fuente de la *tranquilidad.* Pero como ésta nos resulta muy lejana, también en el campo del color nos resulta difícil acercarnos interiormente al azul predominante.

(38) Diferente también del violeta, como analizaremos más adelante.

(39) Este es el defecto del tan celebrado equilibrio ideal. Qué bien lo expresó Cristo cuando dijo: *no eres ni frío ni caliente. . .*

(40) Van Gogh pregunta en una de sus cartas si una pared blanca puede pintarse directamente blanca. La cuestión, que no ofrece dificultades a! naturalista, ya que utiliza el color como sonido interior, al pintor impresionista-naturalista le parece un atentado contra la naturaleza. Para él, la cuestión es tan revolucionaria como lo fue en su tiempo la

sustitución de sombras marrones por azules (el ejemplo tan usado de *cielo verde y yerba azul). Así* como este último caso es una manifestación del paso del Academicismo y el Realismo al Impresionismo y el Naturalismo, la pregunta de Van Gogh contiene el meollo de la *traducción de la naturaleza,* es decir, de su representación no como apariencia externa sino como impresión interna.

(41) El rojo cinabrio, por ejemplo, suena débil y sucio sobre blanco, y sobre negro adquiere una asombro sa fuerza vital. El amarillo claro junto al blanco pierde fuerza y se disuelve, mientras que junto al negro su efecto es tan fuerte que parece despegarse del fondo y flotar en el aire, hiriendo los ojos.

(42) Gris: calma e inmovilidad. Como ya intuyó Dela croix cuando intentó reflejar la calma mezclando verde y rojo (Signac, *op. cit.).*

(43) Cualquier color puede ser frío y caliente, pero en ninguno de ellos se produce ese contraste como en el rojo. ¡Qué riqueza de posibilidades interiores!

(44) Los sonidos limpios, alegres y seguidos de pequeñas campanas (o cascabeles), se llaman en ruso *campanilleo de color frambuesa.* El color del zumo de frambuesa es parecido al rojo frío que hemos descrito.

(45) Entre artistas se responde a la pregunta por el esta do general con la frase *completamente violeta,* lo cual no significa nada bueno.

(46) El violeta tiene una tendencia a transformarse en lila. ¿Dónde empieza uno y acaba e) otro?

(47) Hay periodos de suicidios masivos, de sentimientos hostiles, etc. La guerra y la revolución (ésta en dosis más pequeña que la guerra) son producto de esa atmósfera y contribuyen a envenenarla aún más. ¡Con la vara con que mides te medirán!

(48) La Historia ha conocido también épocas así. ¿Acaso ha habido otra como el Cristianismo, que arrastró a los más débiles a la lucha espiritual? También en la guerra y la revolución hay agentes que limpian el aire pestilente.

(49) Frank Brangwin fue uno de los primeros en realizar esta combinación en sus primeros cuadros, dan-

do muchas explicaciones sobre el color.

(50) Véase, por ejemplo, el artículo de Le Fauconnie en el Catálogo de la II. Austeilung der Neuen Künstlervereiningung, Munich (1910-11).

(51) Se han realizado intentos, a los que ha contribuido en gran parte el paralelismo entre pintura y música: Tendences Nouvelles, No. 35, Henri Rovel: *Les lois d'harmonie de la peinture et de la musique sont les mêmes* (pág. 721).

(52) Este mundo caótico posee naturalmente una vida precisa, pero en una esfera distinta.

(53) El mundo descrito posee un sonido interior propio, que en el fondo es necesario y ofrece posibilidades.

(54) Hay que subrayar de nuevo que los casos y ejemplos mencionados tienen un valor esquemático. Todo lo dicho es convencional y puede verse alterado por el efecto global de la composición o por la simple línea. Las posibilidades son infinitas.

(55) De nuevo reiteramos que las expresiones como *triste, alegre,* etc., son bastante toscas y sólo tienen valor de guía para unas vibraciones emocionales más sutiles e incorpóreas.

(56) Cuando la historia no está totalmente *traducida,* el resultado se parece al de las imágenes cinematográficas del cuento.

(57) Intentar evitar el ambiente de cuento se parece a la lucha .contra la naturaleza. Con qué facilidad se infiltra *la naturaleza* en las obras del que compone en colores, a veces en contra de su voluntad. ¡Es más fácil pintarla que luchar con ella!

(58) Sobre este tema véase mi artículo "Ueber die Form frage" en *Der blaue Reiter* (Verlag R. Piper & Co., 1912). Partiendo de la obra de Henri Rousseau muestro como en nuestro periodo el realismo futuro no sólo es equivalente a la abstracción sino idéntico a ella.

(59) La literatura ha expresado ya hace tiempo este principio, por medio de Goethe, por ejemplo, quien dijo: *El artista, con su espíritu libre, está por encima de la naturaleza y puede utilizarla de acuerdo con sus fines superiores. . . es al mismo*

tiempo su dueño y su esclavo. Su esclavo porque ha de trabajar con medios terrenos para ser entendido(!), su dueño, porque somete estos medios a sus intenciones superiores poniéndolos a su servicio. El artista se dirige al mundo a traue's de una totalidad, y ésta no la halla en la naturaleza; es el fruto de su propio espíritu o, si se prefiere, la inspiración de un aliento divino. (Karl Heinemann, *Goethe,* 1899, pág. 684). Ya en nuestra época, O. Wilde escribió: *El arte empieza donde termina la naturaleza (De Pro fundís).* También en la pintura encontramos estos pensamientos. Delacroix decía que la naturaleza es para el artista un diccionario y que *el realismo tendría que definirse como el antípoda del arte (Mein Tagebuch,* pág. 246, Bruno Cassirer Verlag, Berlín, 1903).

(60) Las obras calificadas de *inmorales* o son por completo incapaces de despertar cualquier vibración anímica (y entonces son, según nuestra definición, anti-artísticas) o producen una vibración anímica porque poseen una forma que en algún sentido es justa. Entonces son obras *buenas.* Sin embargo, cuando despiertan, aparte de esta vibración anímica, otras vibraciones puramente físicas *(bajas,* como se dice hoy), no habría que menospreciar la obra sino a la persona que reaccione con sentimientos bajos ante ella.

(61) Esta libertad total ha de fundarse en base a la necesidad interior (que se llama *honradez).* Este principio no sólo es válido para el arte sino también para la vida misma, y es la mejor arma del verdadero superhombre contra los mediocres.

(62) La imitación de la naturaleza por parte de un artista con vida anímica, nunca será una reproducción muerta de ella. El alma puede expresarse y hacerse oír también de esta forma. Por ejemplo, los paisajes de Canaletto, opuestos a los retratos tristemente famosos de Denner (Alte Pinakothek, Munich).

(63) El hueco también podría llenarlo fácilmente el ve neno y la peste.

(64) Esta concepción del arte es una de las pocas filosofías idealistas que subsisten en épocas parecidas, y constituye una protesta subconsciente contra el materialismo, que persigue siempre una finalidad práctica. Por otro lado, demuestra el poder indestructible del arte y del espíritu vivo y eterno, que

podrá ser narcotizado, pero nunca aniquilado.

(65) Espero que haya quedado claro que me refiero a la educación del espíritu y no a una supuesta necesidad de introducir por la fuerza en la obra un contenido consciente o de revestir artísticamente este contenido pensado. En este caso no obtendríamos más que un resultado intelectual carente de vida. Ya lo decíamos más arriba: la verdadera obra de arte nace misteriosamente. Cuando el alma del artista está viva, no necesita el sostén de las teorías ni del intelecto. Por sí misma puede expresar algo que para el artista está aún poco claro en ese momento. La voz interior del alma le indica entonces la forma que necesita y de dónde debe tomarla (de la *naturaleza* interior o exterior). El artista que trabaja guiado por su intuición experimenta cómo una forma escogida de pronto e inesperadamente resulta errónea, y cómo automáticamente surge otra más idónea que ocupa el lugar de la forma rechazada. Böcklin dijo que la verdadera obra de arte había de ser como una gran improvisación: reflexión, construcción y composición previa tienen que ser las fases preparatorias con las que se alcanza un objetivo a veces sorprendente para el mismo artista. Así ha de comprenderse el futuro contra punto.

(66) Este concepto de belleza no concierne, naturalmente, a la moral externa o incluso interna general mente admitida, sino a todo aquello que refina y enriquece el alma, también de forma intangible. Por eso en la pintura cualquier color es bello, ya que cada uno de ellos provoca una vibración anímica, y toda vibración enriquece el alma. Por eso, todo lo que sea exteriormente *feo* también puede ser interiormente bello, tanto en el arte como en la vida. Nada es *feo* en su resultado interior, es decir, en su efecto sobre el alma de los demás.

(67) *De la belleza interior* (K. Robert Langewiesche Verlag, Dusseldorf y Leipzig, pág. 187).

(68) Véase el mosaico de Rávena, cuyo grupo principal forma un triángulo, hacia el cual se inclinan las de más figuras en medida decreciente. El brazo estira do y la cortina forman una fermata.

(69) Las *bañistas*, de Cézanne, es un claro ejemplo de construcción melódica con ritmo abierto.

(70) Muchos cuadros de Kodier son composiciones melódicas con acentos sinfónicos.

(71) La tradición juega aquí un papel importante, especialmente en el arte popular. Este tipo de obras surgen sobre todo en el apogeo de un periodo cultural-artístico (o intervienen en el próximo). La flor perfecta y abierta expande una atmósfera de calma interior. Durante la germinación hay demasiados elementos en pugna y en colisión para que la calma pueda predominar. En último término, sin embargo, toda obra seria es serena. Esta última quietud (sublime) es difícil que sea captada por los contemporáneos. Toda obra seria suena interior mente como estas palabras, pronunciadas con una tranquilidad sublime: *Aquí estoy*. El amor o el odio hacia la obra se evaporan, se disuelven. El sonido de estas palabras es eterno.







